SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00323 5174

DATE DUE

SFPL AUG 31 '82

SFPL NOV 30 '83

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

ASIA

ERNST COHN-WIENER

ASIA

EINFÜHRUNG IN DIE KUNSTWELT DES OSTENS

INDIEN

CHINA

JAPAN

ISLAM

S.F. PUBLIC LIBRARY

RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG BERLIN

ERSTE BIS FÜNFTE AUFLAGE
MIT 120 ABBILDUNGEN

709.5
C66
318764

3 1223 00323 5174

COPYRIGHT 1929
BY RUDOLF MOSSE BUCHVERLAG BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

2 5 682

INDIEN

DIE KUNST DES BUDDHISMUS
Seite 9

DIE KUNST DES HINDUISMUS
Seite 31

CHINA UND JAPAN

DAS CHINESISCHE ALTERTUM
Seite 51

DAS MITTELALTER OSTASIENS
Seite 62

CHINAS REIFE UND SPÄTZEIT
Seite 83

JAPANS REIFE UND SPÄTZEIT
Seite 104

ISLAM

DIE ZEIT DES KÄMPFENS UND REIFENS
Seite 121

DIE KUNST DER GROSSEN REICHE
Seite 139

ASIEN UND WIR / EIN SCHLUSSWORT
Seite 156

ZEITTAFELN DER ASIATISCHEN KULTURLÄNDER
Seite 158

Kaiser Djehangir und sein Hof

INDIEN

Uns Europäern ist Indien Asiens unbegreiflichstes Land. Wir suchen gewohnterweise in der Kunst klare Entwicklungen, geschichtliches Reifen, und finden hier ein tropisches Wuchern sinnlicher Formbildungen, mehr vom Eros als von der Kunst erzeugt — wir suchen den bestimmten Ausdruck künstlerischen Wollens großer Nationen und finden einen leuchtenden Wald von Bauten und das Geheimnis dunkler Höhlengewölbe, finden Aufgetürmtes und aus dem Felsen Gegrabenes, abstrakte Gedanken und sinnliche Formung, und alles von Plastik überwachsen wie von Schlingpflanzen. Es gibt hier keine faßbare Ordnung, weder im einzelnen noch im ganzen, weder des Zweckes noch der Geschichte. Bau entsteht hier nicht als Zweckerfüllung, Form nicht als Durchbildung, Plastik nicht als Schmuck, sondern alles kann alles sein, weil es nur wie aus Zeugungslust entstand. Ein indischer Tempelplatz ist für das Auge kein feierlicher Bezirk, sondern ein Feld, aus dem Bauten aufwachsen wie eine ungeheure Vegetation, Tempel emporzüngeln wie riesige Flammen.

Ein Vergleich — der klassische Tempelplatz Europas ist die Akropolis von Athen. In seiner Geschichte und seinen Gebilden ist er völlig organisch. Klarheit regiert ihn, und man übersieht alles mit einem einzigen Blick. Ein enormer Felsen, flach wie ein Tisch, trug eine Burg, um eine Stadt zu schirmen. Die Heiligtümer, die dort standen, wurden im Lauf der Jahrhunderte der eigentliche Sinn, und die Burg schmückte sich zum Festplatz. Aber jedes ihrer Bauwerke war ein klares Gebilde, von Säulen getragen und vom Dach beschirmt. Jedes stand für sich; von jedem anderen gesondert, diente es seiner Gottheit.

In Bhuvanesvara (Nordindien) stehen mehr als 500 Tempel, drängen sich aneinander, nehmen sich Luft und Raum. Unmöglich, sich im ganzen wie im einzelnen zurechtzufinden. Das Auge, nirgends festgehalten, an keine Form geheftet, irrt hilflos von Bau zu Bau und bewundert eine wilde Phantastik, ohne sie zu begreifen. Jeder Tempel ist in der Hauptsache ein ungeheurer Turm, der wie ein zuckender Körper ist und dessen Glieder wie lebende Glieder sind. Es sind Stein gewordene Mollusken, Stein gewordene Pflanzen. Der Leib schwillt in Pfeilern aufwärts, schmalen zwischen breiten, jeder wie eine Riesenraupe in wagerechte Glieder zerlegt. Sie verschmälern sich nach oben, ziehen sich zusammen und dehnen sich wieder zu einer runden Scheibe, dem Königsschirm, der hier wie eine zuckende Qualle wirkt, die versteinerte und doch einmal bereit war, zu

Abb. 1

Abb. 1 Lingara a-Tempel zu Bhuvanesvara

atmen und zu leben. So steht ein Turm neben dem andern, kleine, zwerghafte und riesige, als wären sie verschiedene Wachstumsstadien derselben Pflanze und nicht jeder das Heiligtum einer anderen Gottheit.

Aber — und das erscheint nun wirklich wie ein unlösbarer Widerspruch — es sind Tempel. Dieses Land, das vielleicht das erotischste der Erde ist, ist zugleich das religiöseste. Nirgends suchte der Mensch so sehr, sich mit dem Transzendentalen zu verständigen, wie in Indien. Es gilt für dies ganze Volk — wie übrigens in Europa für Spanien — daß es, gerade weil es so sinnlich ist, um so selbstquälerischere, um so phantastischere Formen der Askese findet. Nur so können seine Menschen sich vom Trieb, der sich immer wieder eindrängt, wirklich befreit fühlen. Und wie es indische Sekten gibt, die im Eros selbst das Kosmisch-Ewige verehren oder im Trieb den Unterschied zwischen erotischer und religiöser Ekstase abstreiten und aus der erotischen Hingabe eine Kulthandlung machen, geht auf der anderen Seite die Askese durch alle Stufen der Weltabwehr, von der tatlosen Versenkung bis zur ekstatischen Selbstaufopferung.

Man wird jetzt verstehen, warum die Tempel ganz vergeistigter Religionen in Indien Formen annehmen können, die von höchster Sinnlichkeit sind. Die abstraktesten Symbolformen erscheinen in fast barocken Formgewändern und bedeuten für den Inder geistige Gestaltung. Ohne Prunk ist für diese höchst sinnliche Nation eine Verklärung nicht denkbar.

Die ältesten Kunstdenkmale des geschichtlichen Indien sind Schöpfungen des Buddhismus. Das ist auffallend, denn der Buddhismus war in Indien weder die eigentlich nationale, noch die herrschende Religion. Buddha selbst lehrte und predigte von 543 bis 477 v. Chr. in Nordindien; im 6. Jahrhundert n. Chr. ist seine Lehre in Indien schon im Erlöschen. Aber der Buddhismus war diejenige indische Asketenreligion, die das Bedürfnis hatte, sich mitzuteilen, eine Gemeinde zu bilden. Sie bedurfte äußerer Symbole und schuf sich damit eine Kunst.

Wie überall beginnt auch in Indien die religiöse Ehrfurcht mit dem Kult der beseelten Natur. Man verehrt ihre Gewalten und macht sich ihre Götter durch Opfer und Zauber geneigt. Indien besitzt in den Veden und Upanishaden wundervolle Dichtungen aus dieser Zeit. Mit einer Inbrunst, die Europa gar nicht kennt, kaum begreifen kann, erwacht in seiner Ideenwelt das Gefühl für das Ewige, Körperlose, Befreite. Es treten die neuen Gottheiten Indiens auf, Brahma, Vischnu und Shiva, Götter, hinter denen höchste Begriffe eines Allgottes stehen, dessen Formen sie sind. Der tiefe Gedanke der Wiedergeburt entsteht, der alle Wesen der Welt, Tier und Mensch, nicht als grundsätzliche Gegensätze, sondern als Glieder einer Stufenleiter erkennt. Das Bedürfnis erwacht, sich zum Unendlichen zu erheben, und das Mittel dazu ist in Indien weder Gebet noch Opfer, sondern Selbsterziehung. Der indische Asket, der Yogi, erwartet im Gegensatz zum Frommen abendländischer Religionen nichts von der Gottheit, alles von sich selbst. Er bittet nicht, sondern erzwingt durch seine innere Kraft. Das Ziel seiner schweigenden Meditation, die sich ganz von der Außenwelt und ihren Einflüssen abschließt, ist, durch stufenweise Überwindung des leidvollen Irdischen zur völligen Befreiung vom Dasein, auch dem der Wiedergeburten, zu gelangen.

Die Askese des Yogi war also ganz auf ihn selbst bezogen, all seine seelische Arbeit zielte auf die eigene Erlösung. Der Buddha betont dagegen die ethischen Forderungen, das Mitleid mit allen Wesen und den vollkommen sittlichen Wandel. Der entscheidende Augenblick in seinem Leben ist der, in dem er die bloße Meditation als fruchtlos erkennt und eine Gemeinde um sich bildet, um auch die anderen, die Mitmenschen, den edlen achtteiligen Weg zu führen. Gerade das Franziskushafte seiner Erscheinung, das Mitleid mit dem geringsten Geschöpf, ist das Wesentliche. Ob die altindische Askese in ihrer starren Eigenerziehung nicht eigentlich stärker ist, die Buddhalehre nicht gerade in ihrer Zugänglichkeit eine Abschwächung bedeutet, ist vom Standpunkt der

Abb. 2 Stambha des Königs Asoka zu Lauriya-Nandangarh

Abb. 3 Der große Stupa in Santschi und seine Einfriedigung

Religionsgeschichte eine zentrale Frage. Für die Kunst bedeutete gerade dieser Wunsch, sich mitzuteilen, erst die Möglichkeit, zu entstehen.

Trotzdem war das Gefühl, daß der Buddhismus keine entsprechende künstlerische Form bilden könne, weil das Wesentliche ganz innerlicher Natur und nicht darstellbar sei, offenbar sehr stark. Erst drei Jahrhunderte nach dem Eingang des Buddha ins Nirvana war er soweit dogmatisiert, um eine Volksreligion zu werden und seine äußere, bildnerische Form zu finden. Dies geschah, als König Asoka von Magada, der sich in der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. in Nordindien durch Eroberungen ein ungeheures Reich geschaffen hatte, das Entsetzliche des Kriegsgrauens begriff, dem Krieg entsagte und sich und sein Reich in die Arme dieser mitleidsvollen Religion flüchtete.

Die buddhistischen Bautypen sind denn auch von vornherein in ihrem Symbolwert stärker als in ihrem Formwert. Sie deuten mehr an, als daß sie in Gestalt umsetzen. Wesentliche Formen sind: Denksäule (Stambha) Reliquienhügel (Stupa), Einzäunung, Andachtshalle (Tschaitya) und Kloster (Vihara). Davon sind die drei ersten nicht einmal Bauten, sondern reine Symbole. Die Säule ist wenig mehr, als ein denkmalhaft aufgerichteter Inschrift-Träger, zunächst für die Religions-Edikte des Asoka. Der Stupa,

Abb. 2 bis 5

Abb. 4 Höhlen-Tschaitya von Nasik / Fassade

aus dem Grabhügel entstanden, ist ein flacher Hügel, der Reliquien des Buddha birgt. Die Einzäunung, von monumentalen Toren durchbrochen, grenzt Stupas und heilige Stätten wie die, an der der Buddha die Erleuchtung empfing, ab. Deutlich genug sind ihre Formen und die ihrer Tore die ineinander verzimmerter Holzbalken, die nur in den dauerhaften Stein übertragen werden, ist ihr Sinn das Fernhalten alles Profanen vom Heiligtum. In der Andachtshalle ist das Wesentliche ebenfalls der geistige Mittelpunkt, der Stupa, den der Andächtige von links nach rechts umwandelt. Die Grundform der Halle entstammt ebenfalls dem primitiven Holzbau. In Stein sind hohe Holzrippen über den tragenden Säulenreihen nachgeahmt. Die Fassade war ursprünglich ein durch hohe Vorwölbung geschützter Eingang, in dem sich diese Wölbung als symbolisches

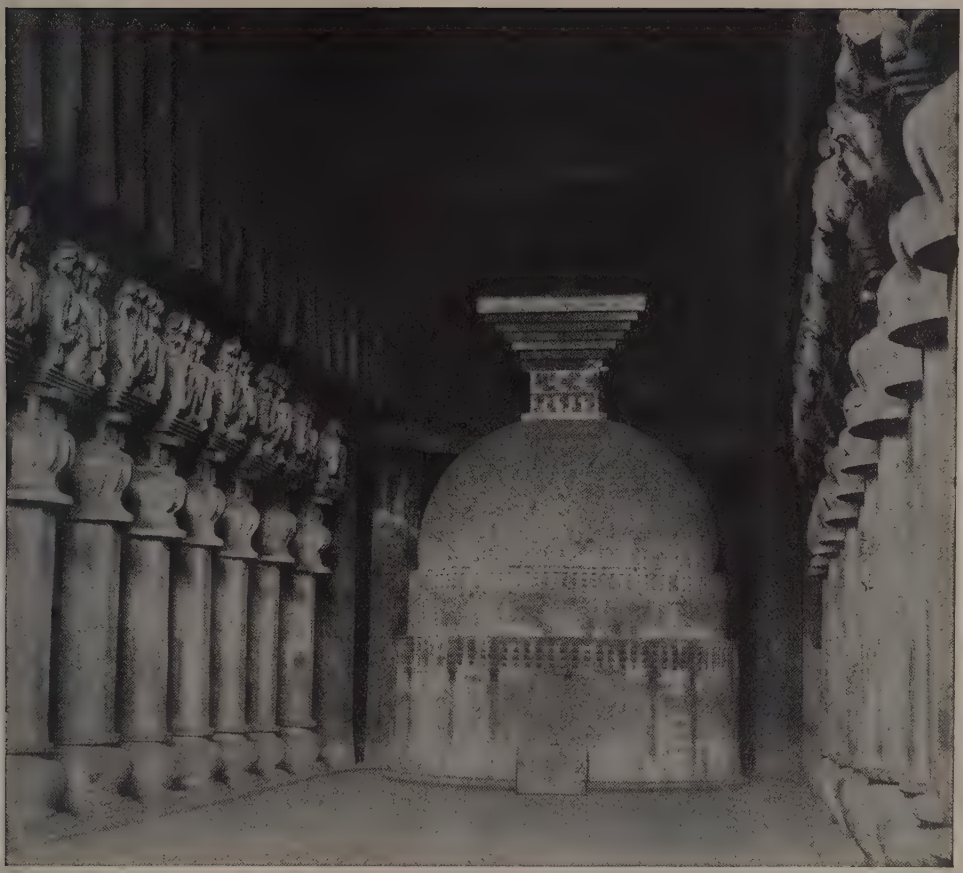

Abb. 5 Höhlen-Tschaitya von Karli / Inneres

Sonnenfenster immer mehr Raum schaffte und schließlich, von steinernen Nachbildungen hölzerner Palastsöller flankiert, eine echte Fassade bildete. Erhalten sind uns erbaute Tschaityas nur in Resten, die meisten sind als Höhlen in den Felsen gegraben. Das buddhistische Kloster schließlich ist nicht viel mehr, als eine bloße Aneinanderreihung kleiner Zellen um einen viereckigen Hof, eine bloße Beherbergung ganz Bedürfnisloser.

Das sind an sich sehr einfache Formen. Und der Inder hat nicht, wie der Abendländer, das Bedürfnis, sie funktionell durchzubilden, etwa eine Säule nach ihren Beziehungen

zum Boden und zur Last in Basis, Schaft und Kapitell zu zerlegen. Er will ihr vielmehr als einem Glaubenssymbol huldigen, und das tut er, indem er sie schmückt. Genau so wie die heiligen Texte die tiefsten Seelenerlebnisse des Buddha mit Blumenregen, Feengesang und überirdischen Düften verklären, schüttet man allmählich über die Heiligtümer einen Blumenregen von Plastik aus, bezaubernde Gebilde von schimmernder Zierlichkeit.

Abb. 6

Die deutlichste Vorstellung altbuddhistischer Plastik geben die vier Tore des großen Stupa auf dem mit Gebäuden übersäten heiligen Platz von Santschi. Der Stupa selbst geht noch auf Asoka zurück, aber seine heutige Gestalt und die Tore sind etwa ein Jahrhundert später. Ihre steinernen Balken sind völlig begraben unter Reliefs, die wie Schnitzerei wirken und in zahllosen Miniaturplastiken eine unübersehbare Fülle religiöser Gedanken enthalten. In drängenden Gruppen strömen Menschen, Tiere, Gottwesen, immer wiederholt in immer neuen Gruppen zur Verehrung heiliger Stupas und Bäume herbei. Die Götter der indischen Volksreligion, des Brahmanismus, schmücken die Zwischenstützen. Prozessionen verehren die heiligen Stätten des Buddhismus. Aller Luxus indischer Fürstenhöfe, säulengetragene Paläste, Frauenscharen, Dienergedränge, Elefantenherden, wird in diesen vielfigurigen Gruppen lebendig. Sicher ist ihr höchst verfeinerter Zierstil, der gar keine Rücksicht auf Ordnung nimmt, sondern den Eindruck des Lebendigen in der drängenden Fülle kleiner Formen sucht, alt-indisch, ist vielleicht aus dem Kleinstil der Elfenbeinschnitzerei entstanden. Aber es kommen Einzelfiguren vor, deren prachtvolle, große Sinnlichkeit aus echt plastischem Gefühl strömt. Besonders die Yakschinis, die Feenfrauen, große karyatidenartig verwendete Gestalten sind von einer Sinnlichkeit der Formung, die wirklich tropisch wirkt. Alle ihre Glieder sind schwellendes Fleisch und blühende Rundungen, selbst die natürliche Teilung, die Einschnürungen der Arm- und Handgelenke, wird durch den Schmuck großer Reifen verdeckt. Es gibt gar keinen größeren Gegensatz, als zwischen dieser Plastik und der griechischen, die ganz auf die Struktur zielt, während die indische die Oberfläche durchtastet. Es ist derselbe Gegensatz, den die Vergleichung der Tempel ergab. Er ist ganz grundsätzlich. Alle Werke des frühen indischen Buddhismus, besonders die etwas ältere Schmuckplastik der Umhegung von Barhut, sind von derselben Sinnlichkeit des Darstellens. Auch die indische Ornamentik ist voll Leben. Nur hier kommt das üppige Schwellen lebender Pflanzenranken vor, die sich in den Pfeilern biegsam empor-

Abb. 7

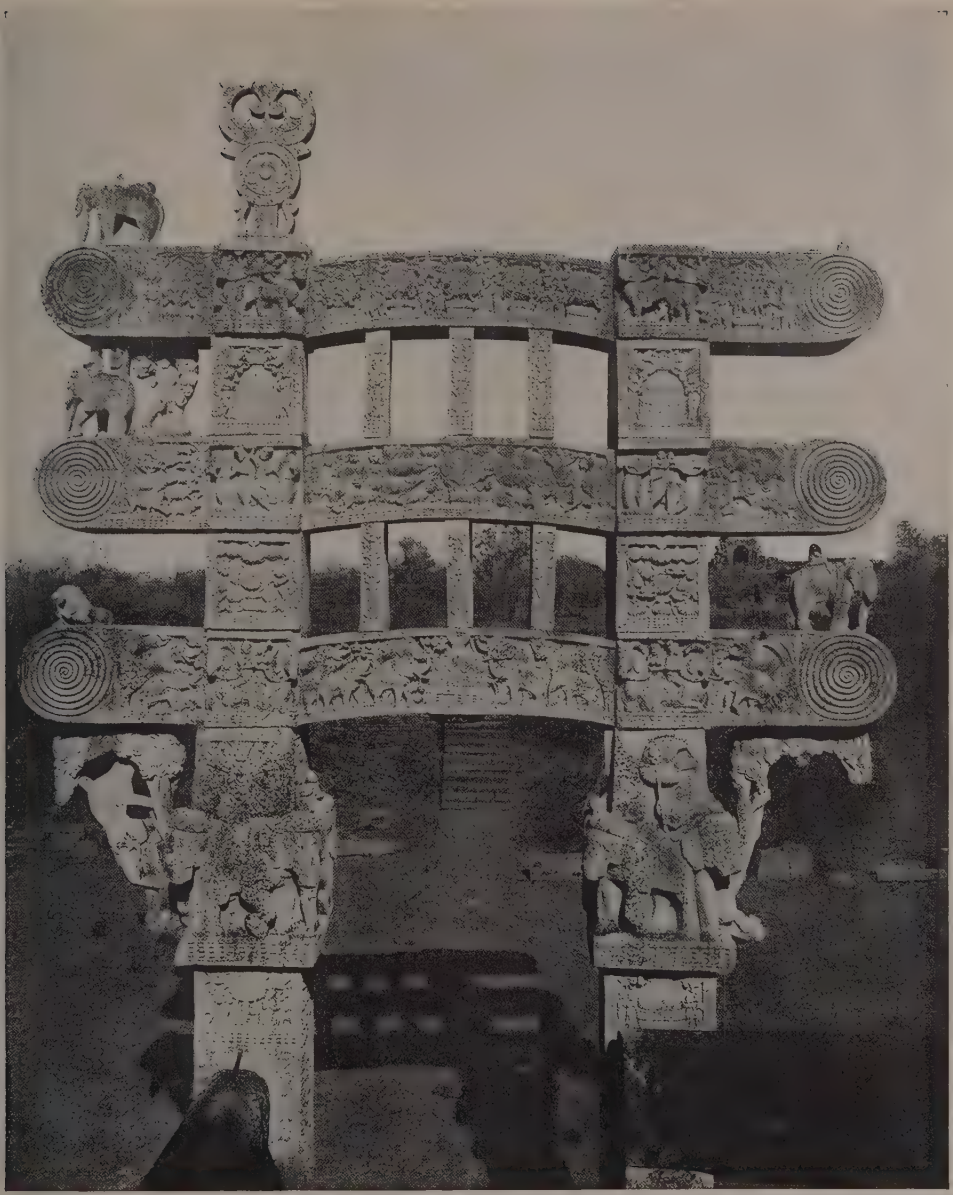

Abb. 6 Osttor des Stupa von Santschi / Oberteil

Abb. 7 Pfeiler vom Osttor des Stupa von Santschi

winden, elastisch vor den Kanten zurückweichen, sich in offenen und halboffenen Blüten entfalten. Alte Formen der benachbarten persischen Kunst, geflügelte Fabeltiere und die überhängenden Blattkapitelle der persischen Säulen sind ohne Bedenken, schon an den Denksäulen des Königs Asoka, mit dem eigenen Besitz verschmolzen. Der Buddhismus selbst aber war in diesen seinen Monumenten wenig ideenreich.

Er konnte es nicht sein. Seine eigensten Gedanken können nur angedeutet, nicht dargestellt werden. Tausendfach wiederholt kehren in Santschi seine Symbole wieder, das Rad der Lehre, die der Meister in Bewegung setzte, der Dreizack, die Fußstapfen, die Säule und der Stupa, — nie wird der Meister selbst dargestellt. In den Reliefs, die die Wundertaten Buddhas darstellen, fehlt gerade er selbst, so daß ihre Deutung überaus schwierig gewesen ist. Eine heilige Scheu verhindert die Darstellung des Heiligen, von dessen Wesen nichts in einer irdischen Form faßbar ist.

Sie tritt erst etwa 200 Jahre n. Chr. in den Reliefs des Stupa von Amaravati im Süden Indiens und ihrer neu entdeckten Zeitgenossen auf. Diese Reliefs sind schon Spätlinge des Stiles, ganz an der Grenze der Manier. Darstellungen von Stupas auf ihnen zeigen ihre Verwendung. Überzierlich und zerschnitzelt bedeckten sie die Oberfläche der Monumente mit Tausenden von bewegten Figürchen, wirklich wie ein dicht gestreuter Blumen- Abb. 8 u. 9

Abb. 8
Der Stupa und seine Anbetung

Abb. 9
Die Verehrung des Göttertranks Amrita

Marmorreliefs vom Stupa zu Amaravati / Madras, Museum

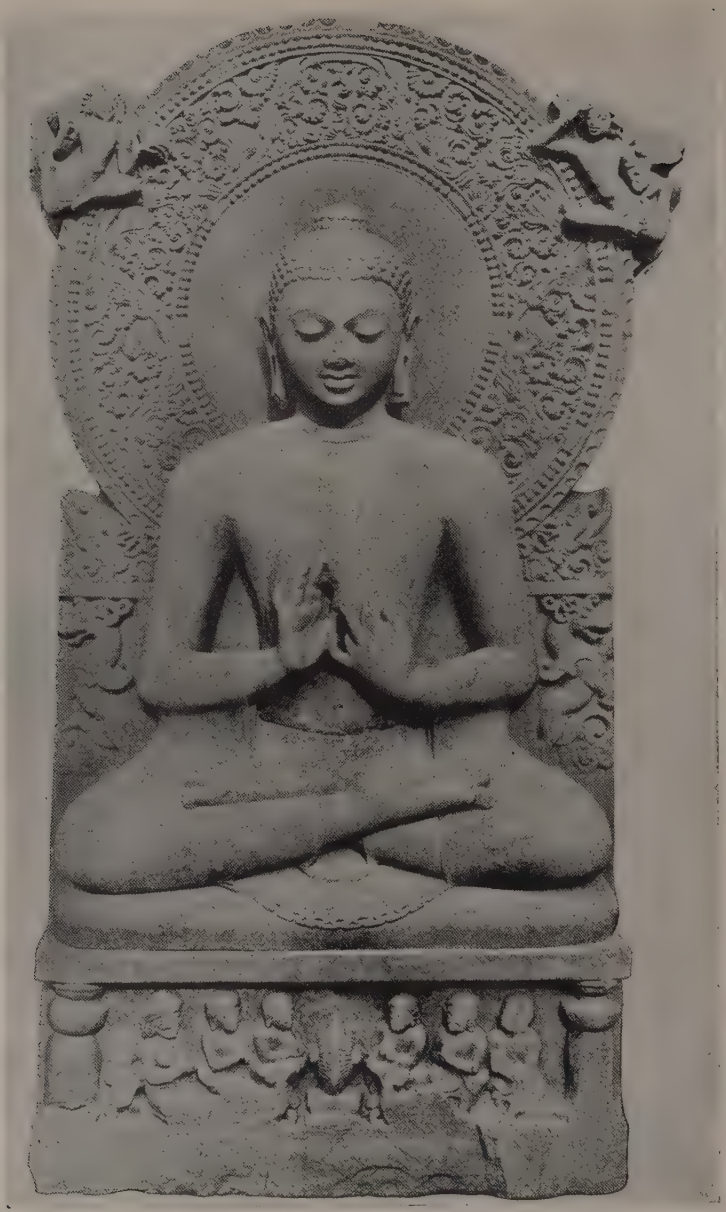

Abb. 10 Der lehrende Buddha / Sarnath, Museum

regen. Die Plastik von Santschi erscheint dagegen zurückhaltend und archaisch. Die zuckende Bewegung der überschlanken Leiber ist von einer Verfeinerung des Linienspieles, deren Grazie in Europa nie erreichbar, aber auch in Indien nicht zu übertreffen war. Letztes Raffinement im Erotischen lauert dahinter. Amaravati ist der Endpunkt in der Entwicklung der altindischen Plastik. Und hier erscheinen zum erstenmal im eigentlichen Indien nicht nur Gleichnisse und Andeutungen, sondern der Buddha selbst und die ausgebildeten Darstellungen aus seiner Legende.

Die Buddhagestalt ist eine ausgesprochene Idealfigur. Unendlich schön, mit schlanken Gliedern und ovalem zarten Gesicht, die Augen gesenkt, sitzt oder steht er in genau bestimmter Stellung. Selbst die wenigen, sehr stillen Gesten seiner Hände, die Mudras, sind kanonisch festgelegt und bringen den Rhythmus des Ganzen nicht aus dem Gleichgewicht. So sehr ist der Buddha ein Typus, daß in den heiligen Schriften seine Schönheitszeichen bis ins kleinste genau, 32 große und 80 kleine, angegeben werden. Alles Wirkliche, Irdische des Menschen hat er im Bild abgestreift. Die schönste, vollkommenste, menschfernste Gestalt, der ideale Typus, ist für den Buddha gefunden. Abb. 10

Das hat für uns nichts Überraschendes. Auch die hellenischen Göttertypen und die gotische Madonna sind so gefunden worden. Auch sie sind „ideale" Gestalten, in denen alles Zufällige der Einzelgestalt vermieden und ein denkbarst vollkommener Typus gewonnen ist. Die Gefahr, daß diese Schönheit, eben weil sie Typus ist, leicht charakterlos werden kann, kommt der Zeit nicht zum Bewußtsein. Sie sieht sie ja nicht als Form, sondern als Nichtform, als das höchst erreichbare Unirdische. Aber in Indien ist das unerwartet. Seine Vorstellungen waren, auch bei der Darstellung der göttlichen Wesen, überaus sinnlich. Man erlebte die Gestalt, oder wenn das Erlebnis, wie das des Yogi, abstrakt war, so setzte man es eben überhaupt nicht in Kunst um.

Die Gestalt des Buddha begegnet denn auch zuerst nicht im eigentlichen Indien, sondern in einem nördlichen Grenzland, in Gandhara, das natürlich gegen indische Einflüsse nicht verschlossen war. Es hatte zum persischen Weltreich und später, wie auch andere Teile Indiens, zu dem Alexanders des Großen gehört, und die Beziehungen zu dessen syrischen Nachfolgern blieben dort immer sehr stark. Für die buddhistische Religion, deren Schwerpunkt überhaupt im Norden Indiens lag, wurde es ein wichtiges Zentrum, das besonders stark über die Grenzen hinaus wirkte. Hunderte von buddhistischen Klöstern lagen hier, und in den Ruinen des Landes sind unübersehbare Massen von Abb. 11 u. 12

Abb. 11 Buddha auf dem Löwenthron / Aus dem Gandharagebiet
Berlin, Museum für Völkerkunde

Plastik, von Statuen und miniaturhaften Schmuckfriesen gefunden worden. Aber ihr Eindruck ist eigentlich unindisch. Es ist hellenistische, spätgriechische Provinzkunst. Die hat es in ganz Westasien bis weit ins Innere hinein gegeben. Als Alexander West- und Mittelasien eroberte, strömten die griechischen Formen mit ihm ein, und was damals noch Episode war, befestigte sich in den Griechenreichen seiner Nachfolger. Doch nur die Formen waren griechisch, nicht der Geist, in dem man sie verwandte. Es waren Kulte orientalischer Gottheiten, für die man Tempel wie in Baalbek baute, und es waren orientalische Werkleute, die sie bauten. Sie beraubten die griechischen Formen ihres Ebenmaßes, um sie mit einer Phantastik zu erfüllen, die sie plötzlich außerordentlich interessant machte. Dieser Mischstil wirkte lange nach. Islamische Bauornamente des 8. Jahrhunderts n. Chr. können noch sehr griechisch aussehen, und die Tempel indischer Götter im nördlichen Bergland Kaschmir sind noch im 8. Jahrhundert von Arkaden mit verkröpften Gebälken eines erstaunlich reinen griechischen Stiles umgeben. Die Plastik des benachbarten Gandhara, die man gewöhnlich vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum

4. Jahrhundert n. Chr. datiert, steht also mit ihrem griechischen Einschlag im Orient nicht isoliert.

Ihr Grundstil ist offenbar der indische, mit den starken Gegensätzen von Hebung und Senkung, Licht und Schatten. Aber hier herrscht nicht das Gedränge von Santschi. Es wird besser geordnet. Die Komposition ist übersichtlich. Der Buddha ist wirklich Mittelpunkt der Vorgänge. In repräsentativen Darstellungen thront er groß im Zentrum und drängt alles neben sich in Kleinheit und Nebensächlichkeit. In den Erzählungen aus seinem Leben ist er die Hauptfigur, die den Vorgang beherrscht. Es kommt vor, daß, wenn der Buddha ausreitet, er uns gerade entgegenkommt, aus dem Relief heraus. Das alles ist abendländisch — der Inder betont damals Geltung durch Geschmücktheit. Aber die Gestalten im einzelnen sind es auch. Der Buddha ist ein schöner Jüngling mit einem runden Heiligenschein hinter dem Haupt. Sein Haar, das ihn in schönen Locken umwallt, hat er zum Schopf gebunden. Das lange Gewand fällt in fließenden Falten um seine Glieder, die im Stehen und Sitzen biegsam und sehr statuarisch sind. Es ist das derselbe spätantike, etwa apollinische Jünglingstypus, der im benachbarten Syrien für Christus die äußere Erscheinung hergeben mußte, da ja das Judentum auch keinen Gott- oder Erlösertypus besaß. Überhaupt steht diese buddhistische Kunst der frühchristlichen, wie wir sie aus den Sarkophagen ihres mächtigsten, des östlichen, Zweiges kennen, überaus nahe. In den Nebenfiguren erscheinen ebenso bekannte Wesen der griechischen Mythologie zwischen den indischen: Kentauren und Satyrn, Silene und nackte Girlandenträger, auch die Typen von Zeus und Athene werden für buddhistische Gottwesen unterlegt.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß das indische Buddha-Ideal von hier ausgegangen ist. Eine unbegreifliche Bildung, wie der Auswuchs auf dem Kopf des Buddha, würde plötzlich verständlich, wenn er aus dem Schopf hervorgegangen wäre, in den Hellas die flatternden Haare des begeisterten Apollo bindet. Das theologische Schema der großen und kleinen Schönheitszeichen setzt eigentlich den Typus schon voraus. Man kann nur etwas kanonisieren, was schon irgendwie vorhanden ist. Auch der Schönheitskanon des Polyklet oder des Albrecht Dürer war nur die exakte Berechnung eines längst verehrten Schönheitsideals. Aber gerade dies Problem ist sehr umstritten.

Diese künstlerische Idealisierung war nur denkbar auf der Grundlage einer religiösen Entwicklung oder besser Veränderung des Buddhismus selbst. Es bildet sich etwa im

Abb. 12 Das Wasser- und Feuerwunder des Buddha
Aus Gandhara / Lahore, Museum

1. Jahrhundert, ebenfalls im indischen Norden, eine buddhistische Weltanschauung heraus, die den Buddha in den Mittelpunkt des Kosmos stellt, die Erlösung aus dem Ziel des einzelnen zum Ziel der Welt, aus einem persönlich erkämpften Einzelerlebnis zum Inhalt einer Weltreligion wandelt. Höchst anschaulich nennt die buddhistische Theologie diese neue Form das große Fahrzeug (Mahayana) im Gegensatz zum kleinen, bisherigen, dem Hinayana. Sie denkt sich, daß für jede Welt und jedes Zeitalter ein Buddha bestimmt ist, dem ein zum Buddha auserwählter Bodhisattva und ein Dhyanibuddha im transzendenten Sein entspricht. Es ist etwa dieselbe Entwicklung, die im Christentum vom lehrenden Christus und der Gemeinde der Apostel zum Gottsystem mit der Dreieinigkeit an der Spitze und den Heiligen als Mittlern führt, mit dem Unterschied, der zwischen abendländischer und indischer Religion überhaupt besteht, daß der Abendländer sie nach einer Art von Staatssystem, der Inder als eine Kosmologie aufbaut. Diese neue Weltanschauung konnte eine große Kunst schaffen, eben weil sie ein System ist und nicht nur das Erlebnis des Einzelnen.

Von der Kunst fordert sie nicht die äußere Gestalt der Buddhas, sondern ihre innere Verklärtheit. Und fordert weiter, daß sie alle als identisch, als Ausstrahlungen derselben Geistigkeit erscheinen. So kam es, daß der Buddha in der Kunst ein Idealtypus wurde, werden mußte. Er erscheint stehend als Lehrer, sitzend als Denker. Nur geringe Unterschiede in den Gesten, den Mudras, deuten an, in welchem Augenblick seines Lebens der Buddha gedacht ist — Haltung und Erscheinung bleiben unverändert dieselben. Bloße Attribute unterscheiden die Buddhas der Weltalter. Aber für Indien ist das nicht Einförmigkeit, sondern Einheit im Ewigen

Für die Kunst aber heißt die Gestaltung des Buddha selbst, daß sich der Buddhismus von der Andeutung zur Darstellung entwickelt hat. Der Zeitpunkt ist das 5. Jahrhundert, wo die Gupta-Dynastie für das gesamte Geistesleben und die Kultur Nordindiens die Blüte eines Weltreiches heraufführt. Nun ist der Stupa nicht mehr der bescheidene Erdhügel, sondern eine steil aufgereckte Kuppel auf einem Sockelbau oder ein mehrstöckiger Turm, der seinen Platz und seinen Wert betont. Die Tschaitya-Halle, deren Hauptdenkmäler die Höhlen von Elura und Adschanta sind, gliedert sich ebenfalls stärker durch. Die Säulen werden schwellender, der Eingang stärker abgesetzt, das Mittelfenster, vom Portal gelöst, wird einzige Form im Obergeschoß, die sich groß über die Fläche breitet. In den Nischen und Friesen des Grundes drängen sich nun zahllos, sitzend und stehend, die Buddhas. In keiner inneren Bindung mit dem Bau, sind sie Wiederholung ohne jede Grenze, eine Fülle von gleichartigen Wesen, die die Unendlichkeit des Heiles in Raum und Zeit verkünden. Ganz ist diese Kunst nicht davon loszulösen, daß sie im Rahmen eines Gesamtschaffens, einer Höhlenplastik steht, die gleichzeitig auch der indischen Volksreligion großer Naturgötter dient, und dieser vielleicht hauptsächlich. Die Malereien von Adschanta sind von schwellender Sinnlichkeit, schwelgen in Fleisch und Form, in profanen Darstellungen und üppigen Girlandenfriesen und sind überhaupt Abkömmlinge desselben Geistes, der die Feen von Santschi geschaffen hatte. Die Buddhagestalten der Höhlen sind fleischig und rund und wenig beseelt. Wenn sie begleitet von Wedelträgern vor den Stupas thronen, haben sie fast etwas von Götzenbildern. Abb. 13

Aber aus dieser Fülle lösen sich Idealgestalten, von besonders empfindsamer Hand im Ganges-Land, in Mathura und Sarnath geschaffen. Es sind wundervolle Wesen von ruhiger, verklärter Würde. Die leuchtende Schönheit des schlanken Leibes besiegt Abb. 10

Abb. 13 Fassade eines Höhlen-Tschaitya zu Adschanta

Abb. 14 Der Boro-Budur auf Java

das Gewand, das nur wie ein Hauch über den gleitenden Körperlinien liegt, wie einen letzten Rest von Materie. Die Gesichter, um die es wie ein Strahlen ist, die stillen Gesten wenden sich so ganz nach innen, daß es zu diesen Werken keinen anderen Zugang als aus dem tiefsten eigenen Schweigen gibt. Es sind die verklärtesten Werke des indischen Buddhismus.

Im 6. Jahrhundert beginnt er in Indien zu erlöschen. So muß man den höchsten Hymnus, den die indische Kunst dem Buddha gesungen hat, außerhalb des Mutterlandes suchen. Es ist der Boro-Budur, der Bau der 1000 Buddhas, der auf der Insel Java in der Blütezeit ihres geistigen Lebens etwa zwischen 750 und 850 errichtet wurde. Ursprünglich war der Bau als ungeheure Stufenpyramide von neun Terrassen geplant und um einen natürlichen Hügel begonnen worden. Aber der Boden gab nach, der Bau wurde mit der fünften Terrasse geschlossen und mit einem ungeheuren Stupa bekrönt, der von einem dreifachen Kranz von kleineren Stupas (hier Dagob genannt)

Abb. 14

Abb. 15 Lehrender Buddha vom Boro-Budur

umgeben ist. Wieder ist der Bau keine gegliederte Architektur, sondern ein ungeheurer Hügel, ein kolossaler Stupa. Und wie der Stupa auf dem Festland, nur in viel größeren Ausmaßen, ist er ganz verkleidet mit Bildhauerwerk, das lückenlos die Wandungen des ganzen fünfstöckigen Sockelbaues überspinnt. Dem Andächtigen, der auf den schmalen Umgängen der Terrassen diesen Bau feierlich umwandelt, entrollen sich in langen Relieffriesen die Geschichte der Buddhas und die Gleichnisse aus dem Wiedergeburtsleben des Meisters. Auf jedem Schritt trifft er neue Buddhas anderer Welten, im ganzen 432, die in tiefe Wandnischen zurückgezogen meditierend sitzen, gelangt weiter zu der dreifachen Reihe bekrönender Stupas, von denen jeder durch die Durchbrechungen seines Mantels einen geheimnisvoll Thronenden mehr ahnen als erschauen läßt, und schließlich zu dem Urbuddha im Haupt-Dagob. Es ist der ganze mystische Gedankengang des Mahayana, der sich dem Pilger an den Wänden des Boro-Budur erschließt.

Der Stil ist der des höchsten buddhistischen Idealismus. Etwas kräftiger und untersetzter als die Buddhas des Festlandes, sind die javanischen doch ebenso vergeistigt. Weder im Gesicht noch im Körper wird auch nur die Andeutung einer realistischen Bewegung geduldet. Nichts bringt die Abgewogenheit dieser Gestalten aus dem Gleichgewicht. Im erzählenden Relief wird hier zum ersten Male diese edle Art deutlich: lang hinlaufende, nie gewaltsam durchschnittene Friese werden von Gestalten mehr begleitet als belebt. Sie kennen keine Raumtiefe und keine Plastik. In ruhiger Flächigkeit, rhythmisch gereiht, ruhen ihre stillen Linien an den Ebenen, bezwungen von der Norm der Buddhaschönheit.

Abb. 15

Abb. 16

Der Ausdruck des Ganzen beruht also wie der aller indischen Architektur auf seinem Eindruck von Gewachsenheit. Eine außerordentlich starke Naturstimmung wird durch die Formung nicht nur ausgenützt, sondern noch gesteigert. Das geschieht im Hohlraum wie im Aufbau, im Höhlentempel wie im Stupa. Sie sind die entschiedensten Leistungen. Der Höhlentempel behielt durchaus das Gefühl anachoretischer Zurückgezogenheit. Wie das Licht einzig durch das Fassadenfenster in den Raum trat, die Säulenreihe entlang sich abschwächte und schließlich den Stupa nur noch als Halbdunkel traf, zog sich das Heilige immer weiter von der Außenwelt zurück. Wie der Stupa sich zu den Riesenhöhen des Boro-Budur erhebt, bleibt er doch immer eine aufgeschüttete Masse, in deren Tiefe ein nie sichtbares Buddhaheiltum ruht.

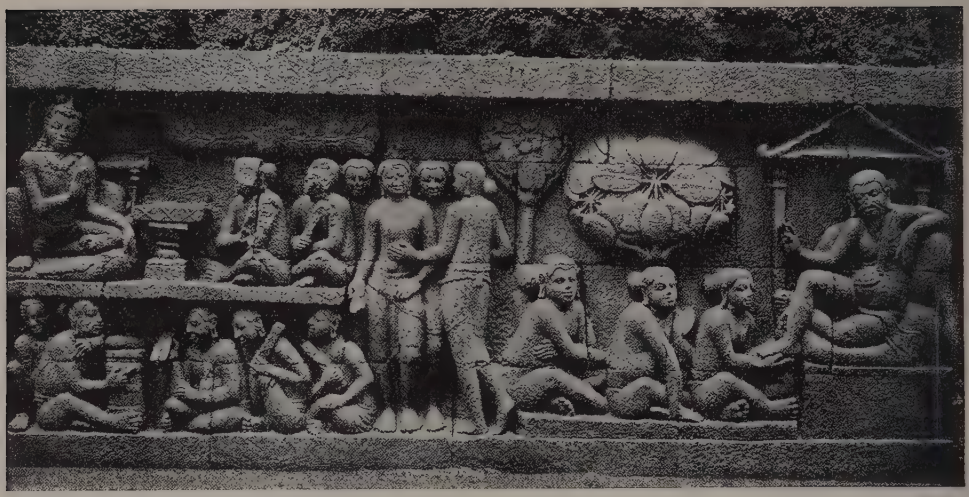

Abb. 16 Aus der Buddha-Legende am Boro-Budur

Abb. 17 Relief am Shivatempel von Prambanam, Java
Rama tötet den Affenfürsten Valin

Nie wird ein indischer Bau Architektur. Gliederung im abendländischen Sinne, Aufbau aus klar aufgezeigten Teilen, von denen jeder eine Bauaufgabe erfüllt und ausdrückt, kennt Indien nicht. Die indische Gliederung ist Schmückung, Zerlegung, selbst Zerteilung. Die Plastik kann sich fast hemmungslos ausbreiten, braucht sich nicht durch den Wert des Bauteiles bestimmen zu lassen, an den sie geheftet ist.
Denn der Hauptwert des indischen Kultbaues ist sein Stimmungswert. Stets hat er als Ganzes tiefe Bedeutung, und seine Einzelheiten werden seine Vertiefung und Verfeinerung durch nachdenkliche Symbolik.
Es geht das nicht nur den Buddhismus an. Vergleicht man ein Relief aus einem Shiva-Tempel Javas mit einem buddhistischen, so wird der Gegensatz zweier Weltanschauungen deutlich. Die mythologische Darstellung ist von einer Wildheit, die ein Buddhist als verbrecherisch empfinden müßte. Das ganze Bildwerk tobt von Kampf. Wesen befehden sich und erliegen einander. In üppiger Vegetation kämpft prachtvolles Leben einer wilden Körperlichkeit. Naturnahe Sinnlichkeit schuf diese Werke, wie weltabgekehrte Andacht die buddhistischen. Und hat sie überwunden.

Abb. 17

DIE KUNST DES HINDUISMUS

In den Höhlentempeln des Hochlandes von Dekkan, in der Hauptsache Werken des Chalukyareiches (550—750), begegnen sich alle indischen Religionen. Die Höhlen von Adschanta waren buddhistisch. In Elura haben außerdem noch eine andere Religion des Entsagens und der Erlösung, der Jaina-Kult, und die nationale indische Religion, der Brahmanismus, Tempel in den Felsen gehöhlt. Elephanta ist rein brahmanisch.
Hier wird das Urwelthafte, Naturverbundene der indischen Kunst in der ganzen Größe seines sinnlichen Seins kunstschöpferisch. Ihrer Gestalt nach sind die brahmanischen Felsentempel schwere Pfeilerhallen. Aber während man bei den buddhistischen Tschaityas immer das Gefühl hatte, es wären Holzbauten in Stein übertragen worden, ist hier alles dem Felsen abgerungen. Die Pfeiler, die die Decke tragen, sind überaus massiv, erscheinen wirklich wie stehengelassen, als man den Felsen wegschlug. Ihre Grundform ist die eines viereckigen Pfeilers, dessen obere Hälfte eine runde Säule mit elastisch aufgeblähtem Polsterkapitell ist, zu dem aus dem Schaft ein sich verbreiternder Blattkranz hinüberführt. Das Ganze wirkt mit der Urkraft eines Naturgebildes.

Abb. 18

Abb. 19

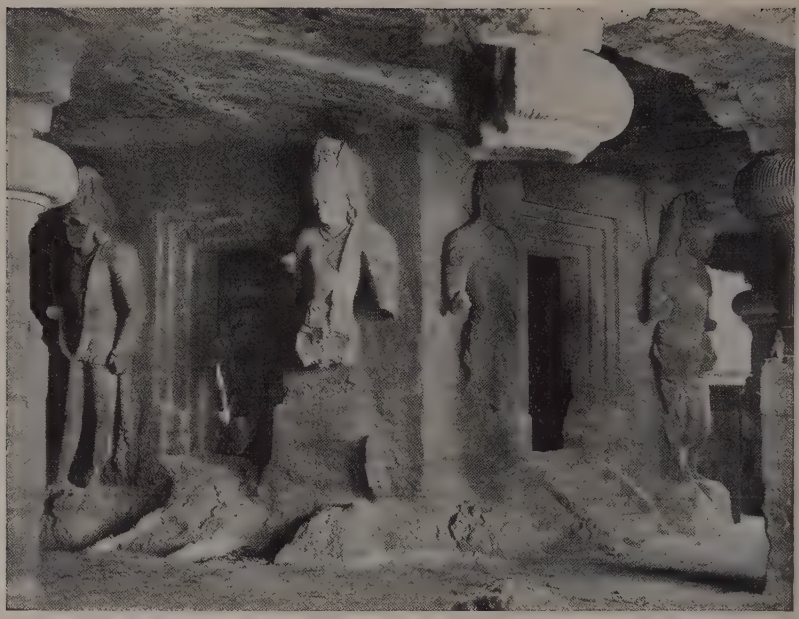

Abb. 18 Höhlentempel des Shiva zu Elephanta / Zelle für den Lingam, Wächterstatuen (Dvarapalas) an den Pfeilern

Abb. 19 Höhlentempel des Shiva zu Elephanta

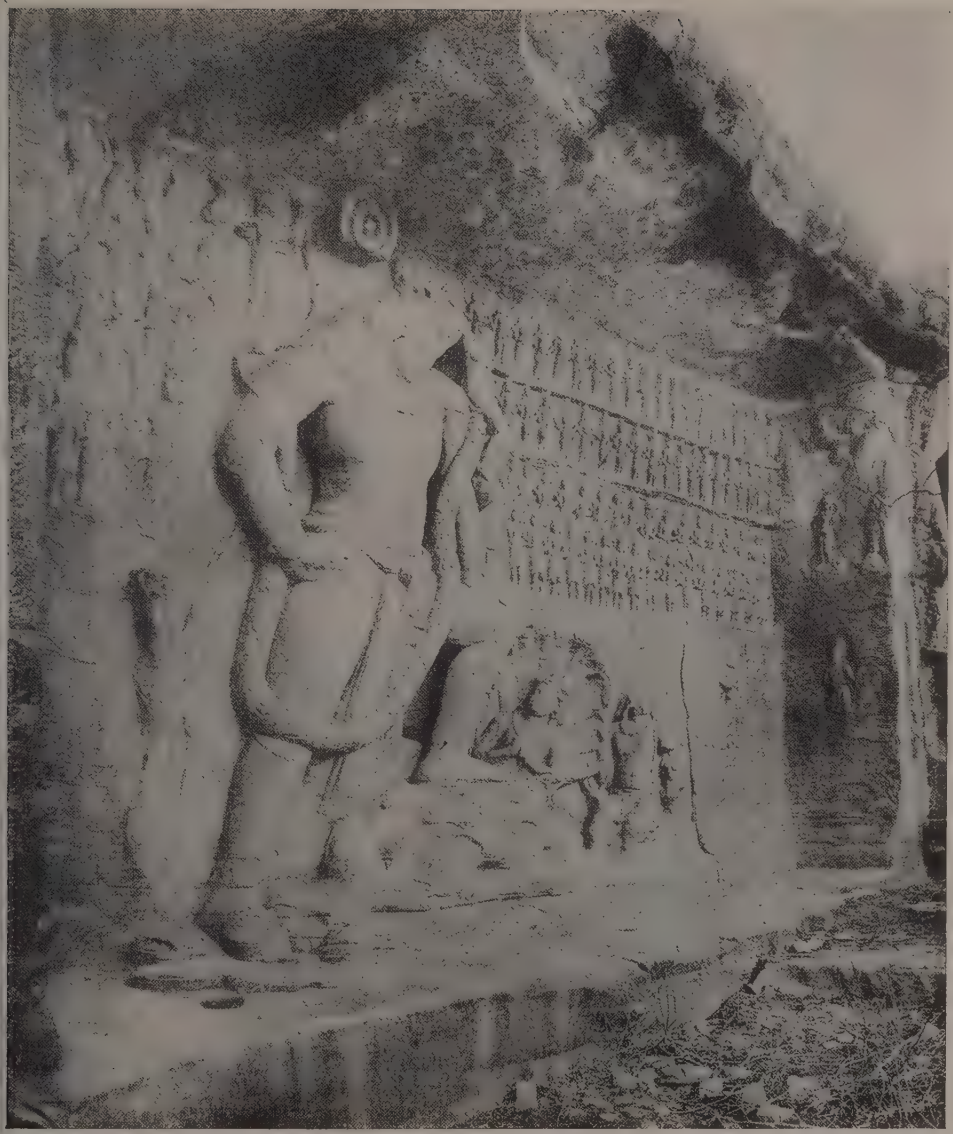

Abb. 20 Vischnu in der Eberinkarnation Udayagiri

Abb. 21 Vermählung der Gottheiten Shiva und Parvati
Höhlentempel zu Elephanta

Abb. 22 Die Gesichter des Shiva / Höhlentempel zu Elephanta

Und so drängt sich auch die Plastik aus den Wänden der Höhlen. Die Stupas in den buddhistischen Felsentempeln erschienen wie hineingestellte Kultobjekte. Diese Reliefs sind aus dem Felsen selbst, aus dem Urstoff der Erde, entbunden. Uns, die wir „Stil" gewöhnt sind, erschreckt die Willkür, mit der vom flachen Relief bis zur Freifigur, von der statuarischen Ruhe bis zur wirbelnden Bewegung, von der miniaturenhaften Feinheit bis zum Kolossalen jede Ausdrucksweise der Plastik neben jeder anderen möglich ist. Die Grenzenlosigkeit dieser bildnerischen Phantasie kennt kein Gesetz, nur ein unerschöpfliches Strömen aus den Quellen der Natur selbst. Aus dem Halbdunkel der Höhlen tauchen alle diese Gebilde auf wie Erscheinungen aus Göttermärchen, unwirklich und doch gestaltet. Es ist die höchste Steigerung der nationalen indischen Plastik, der wir in Santschi begegneten. Hier wird deutlich, daß die buddhistische Plastik doch eine etwas blutleere Abstraktion aus der strömenden Fülle indischer Phantasie geworden war.

Am Beginn der Reihe steht das Riesenrelief von Vischnus Verherrlichung, das um 400 in Udayagiri aus dem lebenden Felsen gemeißelt wurde. Die ungeheure Gestalt des Gottes in seiner Eber-Inkarnation steht vor den Wellen des Ozeans und den Reihen der Götter. Er befreite die Erde aus der Gewalt eines Dämons und triumphiert nun mit großartiger Körpergebärde. Die plastische Größe seines Gliederbaues macht ihn wahrhaft zum Herrn des ganzen Kosmos um ihn, und der ganze Vorgang wird zum Attribut seiner ungeheuren Majestät. Doch erscheint manches noch ungelenk, die Ebermaske dem Körper mehr aufgesetzt als zugehörig, die riesige Gestalt — sie ist $3^1/_2$ Meter hoch — noch nicht völlig gemeistert. Abb. 20

In der eigentlichen Höhlenplastik des 6. bis 9. Jahrhunderts ist diese Stufe überwunden. Große Gottgestalten beherrschen den Raum, die herrlichsten die Verkörperungen des Shiva. Er, der Schöpfer und Zerstörer zugleich, dessen Symbol das der zeugenden Naturkraft ist, erscheint in einer Fülle von Wesensformen. Ruhig mit Herrschergelassenheit steht er neben seiner Gattin Parvati oder hockt in ernster Meditation mit den geschlossenen Augen, dem ruhigen In-sich-sein dessen, der mit dem All eins wurde. Oder er erscheint in dämonischen Tänzen, die wie aus wilder Urzeit erzeugt scheinen, den gespannten Körper schnellend und die vielen Arme seines vielen Wirkens um sich wirbelnd. Nie aber ist sein Antlitz bewegt wie sein Körper. Immer bleibt es das Gesicht des ewig Unberührten, den nichts den Menschen nahe bringt. Einmal erscheint er als dreifaches un- Abb. 21 Abb. 22

Abb. 23 Der Mythos vom Kailasa-Berg / Elura / Dumar-Lena-Höhle

geheures Haupt im Hintergrund einer Höhle in Elephanta, vielleicht die großartigste all dieser Visionen. Jedes Antlitz hat einen anderen Ausdruck, das mittlere Haupt ist vielleicht das des Schöpfers, die seitwärts gewandten die des Erhalters und des Zerstörers. Aber auch ihr Ausdruck bezeichnet Eigenschaften, nicht Seelenregungen, ist ewig und unbewegt. Auch der Buddha war es. Aber sein Ausdruck war die stille Versunkenheit eines milden und gütigen Wesens, nicht die Unberührtheit eines herrischen.

Gelegentlich dringt das nur Schöne auch in die Wildheit dieser Bildwerke ein. Ein oft
Abb. 23 dargestellter Vorgang aus der Shiva-Mythologie ist die Bändigung des zehnköpfigen und zwanzigarmigen Ravana, der den Kailasaberg, auf dem der Gott thront, zu spalten sucht, um ihn zur Hilfe gegen Rama zu zwingen. Mit einem Fuß drückt Shiva, unbesiegbar, den Berg nieder. Das ist in Elura eine Szene von unerhörter Wucht. Nebeneinander sitzen Shiva und Parvati, ein groß thronendes Paar, das unbeweglich bleibt, wenn ein vielgliedriger Körper sich unter seinem Sitz in lächerlichem Zappeln müht. Aber am
Abb. 24 gleichen Ort, im Kailasa-Felsentempel von Elura, kommt dieselbe Szene noch einmal vor, menschlicher, zarter aufgefaßt. Da sitzt das Götterpaar auf hohem Fels, zwei

Abb. 24 Der Mythos vom Kailasa-Berg / Elura / Kailasa-Felstempe

unendlich schöne Wesen; ängstlich schmiegt sich das Weib an den Arm des Mannes. Viele himmlische Diener sind prächtig um sie. Dem Riesen ist mehr Spielraum gegönnt; er ist fast furchtbarer als der Gott, wie er mit seinen Armen in den dunklen Raum der Höhle greift. Die Erzählung ist hier gefühlsdifferenzierter, menschennäher. Aber es ist keine Frage, daß sie auch weniger kosmisch erlebt, weniger gewaltig ist.

Dieses letzte Bildwerk steht nicht mehr in einer Höhle. Es muß genau unterschieden werden zwischen Höhlentempeln und Felsentempeln, zwischen Kultstätten, die in den Felsen als Raum hineingearbeitet sind, und anderen, die als Tempel aus ihm gehauen wurden, als ganzes Gebäude. Es entstand zwar durch Subtraktion von Masse, statt durch Addition, sieht aber genau aus wie eine gebaute Architektur. Daß das möglich ist, ist höchst bezeichnend für die indische Kunstgesinnung, der es nie um die Baulogik, immer um den Bauausdruck zu tun ist. Der Inder ist in erster Linie Gestalter, nicht Ordner — Plastiker, nicht Architekt.

Daß aber dieses Gestalten im Dienste einer überreichen Religions-Phantasie steht, der es weit weniger auf künstlerische Wirkung als auf geistige Bedeutung und schon gar nicht auf die künstlerische Persönlichkeit ankommt, erschwert die richtige Auswertung der indischen Kunstgebilde so außerordentlich. Wenn ebenfalls in dieser klassischen Zeit der indischen Kunst, in der sie für alle ihre Gefühle und Gedanken die Definitionen fand, die Grundformen der indischen Tempel sichtbar werden, die das Gesicht Indiens bis heute bestimmen, so sind sie verhältnismäßig einfach. Aber das Gewirr von Gedanken und Symbolbedeutungen, das sie umwächst, ist so dicht, daß man Mühe hat, es zu durchdringen.

Der indische Tempel ist in seinem Grundriß denkbarst einfach. Hauptteil ist die Zelle, die das Heilige bewahrte und die den tiefdurchfühlten Namen garba griha, der Mutterleib, trägt. Zu ihr führt eine kleine Vorhalle, antarala. Davor ist, als Haus für sich, die Versammlungshalle der Gläubigen, das mandapam, gebaut. Keimzelle des ganzen Systems war der schlichte Dorftempel. Aber schon in den ersten greifbaren Beispielen ist der Turmaufbau über der Zelle in Nord- und Südindien typisch verschieden und ist es seither immer geblieben.

Abb. 25 Der nordindische Tempelturm, das Shikhara, ist ein steilaufsteigender vierkantiger Turmbau, der sich nach oben leicht zusammenbiegt. Eine runde Platte springt darüber kräftig vor, ein vasenförmiger Knauf bildet den oberen Abschluß. Ursprünglich Deck-

Abb. 25 Tempel von Udepur / Shikhara-Typus

Abb. 26 Blick auf die Rathas von Mamallapuram / Ältester Vimana-Tempel

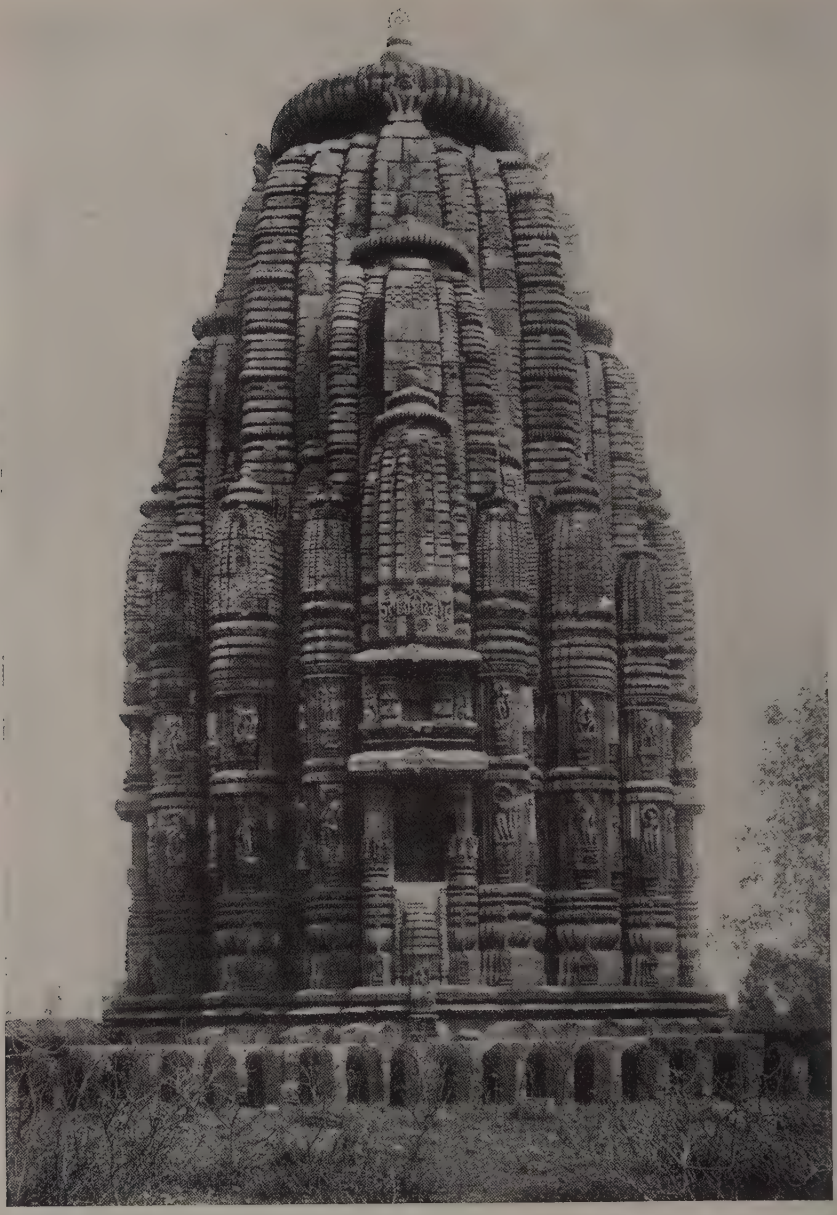

Abb. 27 Raja-Rani-Tempel zu Bhuvanesvara

platte und Schutz für kostbare Opfergaben, die man in den Tempelspitzen den Göttern darzubieten pflegte, hat die Abschlußplatte (vedika) immer als besonders heilig gegolten.

Schon in den frühesten Beispielen ist diese einfache Grundform plastisch durchgebildet. In der Mitte der Seitenflächen springen Flachpfeiler vor und akzentuieren sein Aufwärtswachsen, über die hart eingeschnittenen Fugen hinweggehend, die den Körper in Steinschichten zerteilen.

Der südindische Tempelturm, das Vimana, erscheint zuerst in den Rathas von Mamallapuram, fünf Felsentempeln, die ein König der Pallavadynastie im 7. Jahrhundert aus dem lebenden Stein herausmeißeln ließ. Der senkrechten Bewegung des Nordens steht hier deutlich die ruhende wagerechte Aufteilung gegenüber. Geradezu tektonisch trennen sich die Geschosse von einander, jedes von festen Kantenformen getragen und mit fester Dachkante abgeschlossen. Nach oben werden sie immer kleiner, der Aufbau gibt dem Ganzen den Eindruck vollkommener Bausicherheit. Ein gezimmerter Holzbau wurde hier fast ohne Trübung seiner Struktur in das ganz anders geartete Steinmaterial übertragen. Das System ist echt architektonisch, durch die Aufteilung in die statischen Baufunktionen bestimmt, wie sonst nie in Indien. Noch mehr, es ist wirklich nach den Zwecken abgewandelt worden. Denn in den fünf Rathas von Mamallapuram stehen nebeneinander die Nachbildungen einer einfachen Pfeilerhütte mit einem Dach aus Stroh oder Pflanzenfasern, die eines Hauses mit Giebel und tiefem Dach, und die Turmanlage, die vielleicht ursprünglich ein klösterliches System bedeutete. Aber es ist bezeichnend für die indische Denkweise, daß dieses echte Bausystem nur hier vorkommt, wo es vermutlich direkt aus den hölzernen Vorbildern in den Stein übertragen wurde und gleich darauf diesen Zusammenhang aufgab und zu bewegteren sehr eigenwilligen Lösungen überging. Abb. 2

Die englischen Durchforscher Indiens haben für diesen entschiedenen Gegensatz zwischen Norden und Süden — und auch Mittelindien hat seine wenn auch weniger entschiedenen Besonderheiten — mehrere Gründe ausgesprochen. Von den beiden Formen sei die nördliche als Vischnu-, die südliche als Shivatempel aus dem indischen Dorftempel hervorgegangen. Der erste ist der Gott der Kriegerkaste, die beim Eindringen feindlicher Horden im Norden zum Kampf zurückgeblieben sei, während die Brahmanen, die Priesterkaste, nach Süden flüchteten und dort den Tempel ihres Gottes, des Shiva,

Abb. 28 Einzelheit vom Raja-Rani-Tempel zu Bhuvanesvara

schufen. Andere halten den nördlichen Typus für uralt, für den der vordrängenden arischen, den südlichen für den der zurückgedrängten dravidischen Völker. Bei der Durchbildung haben möglicherweise die holzgezimmerten indischen Götterwagen eine Rolle gespielt, die ja eigentlich nichts anderes als Prozessionstempel auf Rädern sind. Es gibt an mehreren Tempelstätten Indiens Heiligtümer in Gestalt solcher Wagen, genau nachgebildet, mit Rädern und Sparrenwerk und wie zerschnitzelt von vieler sehr bewegter und höchst sinnlicher Plastik. Wie der Inder bedenkenlos einen Holztempel aus dem Felsen nachbildet, formt er auch das Bild eines Wagens aus ihm.

Mit dieser Gesinnung war dem indischen Tempel der Entwicklungsweg vorgeschrieben. Die beiden Grundtypen des Nordens und des Südens blieben bestehen, wurden zum Gesetz. Ihre Ausgestaltung wurde die eigentliche künstlerische Aufgabe. Sie griff nie den Kern an, wurde als Verkleidung, als Schmückung zu immer reicheren Bildungen geführt. Und diese war im wesentlichen Aufgabe der Plastik.

Hauptsitz des nördlichen Stiles ist die Provinz Orissa an der Ostküste Indiens. Politisch wenig bedeutungsvoll, ist sie bis heute ein religiöses Zentrum geblieben. An einem einzigen Ort, in Bhuvanesvara, stehen zwischen 500 und 600 Tempel. Man kann an ihnen die Entwicklung sehr genau verfolgen. Sie bleibt sich in ihrer Tendenz außerordentlich treu. Schon der Grundtypus des Shikhara, etwa im 7. Jahrhundert, bekam seinen Ausdruck durch die Überwindung der wagerechten Fugenschnitte. Die Senkrechte siegte und der ganze Bau wurde schließlich restlos zum ansteigenden Turm. Die Senkrechte wird vervielfacht, die Mittelpfeiler der Seiten lösen sich los, treten vor den Bau und wiederholen schlank und energisch in dreifachem Anlauf sein Steigen. Kleinere Pfeiler derselben Form reihen sich in die Zwischenräume, so daß auch in ihnen die Senkrechte wirksam wird und doch der Hauptsteigung Raum gibt. Hoch wächst über alles der Turm-Kern in vielen harten Kanten auf. Und wie jedes einzelne Türmchen die vollkommene Form von der Basis bis zur Deckplatte wiederholt, ist der ganze Bau von wundervoller Einheit der Formung.

Abb. 27 u. 28

Der Vergleich mit dem gotischen Dom drängt sich unwillkürlich auf. Auch hier ist mit einer Form, der Fiale, ein Ansteigen durchgeführt, das immer mehr Teile des Baues zurückläßt, jeden von ihnen in derselben Form im Raum verklingen läßt und sich schließlich selbst in die Kreuzblume auflöst. Aber die abendländische Form wird dabei dünn und körperlos. Für Europa ist ein Vergeistigen nur unter Aufgabe jeder sinnlichen Form

Abb. 29 Kailasanatha-Tempel zu Kantschipuram

denkbar. Der Inder behält die Materie bei, liebt sie in all ihrer sinnlichen Schwellkraft und meistert sie. Um so stärker glüht in seinen Bauten die Ekstase, als sie die sinnliche Form nicht leugnet, sondern besiegt.

Auf der Höhe dieses Ausdrucks, im 14. Jahrhundert, bricht die Entwicklung plötzlich ab. Der Fanatismus des Islam, der das Land überflutete, hat sie getötet.

Abb. 29

Die Entwicklung des südlichen, des Vimana-Typus, bleibt sich ebenso treu. Ihr Anfang, vielleicht noch im 7. Jahrhundert, wird deutlich im Beispiel des Kailasanatha in Kantschipuram. Es ist noch fast der Grundtyp mit seinem Holzbaucharakter. Mit energischen Wagerechten in Geschosse aufgeteilt, baut sich der Turm des Heiligtums auf. Er steigt nicht, lastet eher auf dem Unterbau. Dann werden die wagerechten Steinsimse immer

schmäler, werden immer zierlicher profiliert, ihre Linien vervielfältigen sich. Zugleich rücken sie näher aufeinander und springen stärker vor. Im 12. Jahrhundert zerlegen unendlich viele Simse die Tempeltürme in harten wagerechten Schnitten. Und der Bau-eindruck dieser Tempel wird dadurch noch über die eigene Bewegung hinaus gesteigert, daß man sie in große Höfe legt, die rings von Pfeilerhallen umgeben sind. Das Motiv ist sehr alt, kommt schon in frühen Shiva-Tempeln des Nordens vor. Aber was dort ein einfaches Einzäunen war, bedeutet hier die Sicherung der Eindrucks-wucht einer dunklen machtvoll getürmten Baumasse, ihr pathetisches Herrschen über einen weiten Raum. Abb. 30

Das Heiligtum noch weiter auszubreiten, seine Wirkung über jede Grenze zu steigern, ist das Ziel. Immer größer werden die Höfe; die Hallen (Mandapam), die sie umgeben, werden vervielfacht. Die Bewegung greift bis in jede ihrer Einzelheiten, erfüllt jedes Detail mit bewegtem Leben. Die Pfeiler haben die Grundform der Guptasäule ganz zerschnitten. Ohne Bedenken treten Skulpturen vor sie: berittene Löwen, Löwenelefanten (Yalis), Pferde, die sich bis zur Senkrechten des Pfeilers aufbäumen, und tausendfach erscheint das wilde Gottbild des tanzenden Shiva. Der Tempelturm wird so flach-gedrückt, daß er als breite Kulisse im Raum steht, nur Fläche bietet. Das ist der vollkommene Sieg der Wagerechten, die nun ungeheure Breiten vom Boden bis zum Dachfirst beherrscht. Immer zügelloser drängt sich die Skulptur hinein, überspinnt die ganze Front mit Gottgestalten, die tief unterschnitten einen wilden Tanz von Licht und Schatten über die Friesflächen wirbeln. Sogar der Gedanke des Tempelturms wird auf-gegeben. Diese Türme stehen jetzt als Gopuram über den Toren der Tempelbezirke. Wer sich ihnen naht, wird in eine Bewegung hinaufgerissen, die in früheren Jahrhunder-ten als höchste Steigerung an heiligster Stelle wartete. Abb. 31 u. 32

Diese Entwicklung, die etwa im 15. Jahrhundert in ihre entschiedene Phase tritt, hat sich im 17. Jahrhundert im Tempelbezirk vom Madura zum reichen Barock gesteigert. Bewegte Formen gliedern große Räume. Vier enorme Türme, deren Bauformen durch die Plastik zu lebender Bewegung wurden, stehen in den Mitten der vier Umfassungs-mauern. Sie schließen mehrere heilige Bezirke ein, von denen jeder über seinen Toren wieder seine eigenen Gopuram besitzt. Zahllos glitzern dazwischen die wilden Pfeilerformen der Säulenhallen. Und bis heute wirkt dieser Stil in Südindien leben-dig fort.

Abb. 30 Tandschur (Tanjore) / Großer Shiva-Tempel

Die indische Kunst ist also in ihrem Gesamtbild von höchster Konsequenz. Was in ihren frühesten Werken als charakteristisch sichtbar wurde, wirkt bis in ihre spätesten stilbildend durch. Formgrundlage ist höchste Sinnlichkeit, Gefühlsgrundlage eine Religiosität, die jeder Ekstase fähig ist, unendlich viele Formen annehmen, Lehren, Sekten, Kulte bilden kann. Alles geschieht im Überschwang, Seelisches wie Sinnliches, das religiöse Erlebnis wie seine Gestaltung in der Kunst. So wird nicht architektonisches, sondern plastisches Bilden die Stilgrundlage der indischen Kunst. Das Bauwerk ist nicht gebaut, nicht errichtet, sondern geformt und modelliert. Es ist kein Zufall, daß die indische Kunst sich im plastischen Überfüllen der Torbalken von Santschi und der Stupawände von Amaravati für uns zuerst klar ausgesprochen hat, daß ihr gesammeltester Ausdruck die Meißelarchitektur und -plastik der Höhlen ist, und daß sie schließlich im plastischen Überfüllen der Bauten von Madura wieder an der Stelle ihres Beginnes steht. Auch die Entwicklungsgeschichte der indischen Kunst hat ihre eigene Logik, die des Triebes.

Abb. 31 Madura / Großes Gopuram in der Umfassungsmauer

Abb. 32 Madura / Yalis im Osteingang der großen Pfeilerhalle

CHINA UND JAPAN

China — das ist das Klare, Präzise, Logische; Japan — das ist das Feine, Subtile, Raffinierte. In zwei Völkern derselben Rasse, einander benachbart, spiegeln sich zwei Seiten ihrer Veranlagung. Immer will sie die letzte, klarste Form, die volle Entscheidung. Immer will sie sie bewußt und fühlt sich voll verantwortlich. Immer entspricht das literarische Bekenntnis dem künstlerischen. Es gibt hier keine Unklarheiten und nichts Ungelöstes. Jedes Glied der kunstgeschichtlichen Kette Ostasiens ist absolut bestimmt durch den Platz, den es in der Geschichte, und durch die Stelle, die es in seiner Zeit einnimmt. Es ist der entschiedenste Gegensatz zu Indien, wo alles triebhaft zur Form, oft zur Unform wurde.

Diese Veranlagung für das Klare und Praktische bestimmt in China die gesamte Welt- und Lebensanschauung. Es beginnt weder mit Ekstasen, noch mit Epen, sondern mit Geschichtsbüchern und Unterweisungen. Seine Religion ist ursprünglich wohl eine reine Naturreligion gewesen. Auch hier glaubte man Himmel und Erde, Berge und Ströme dämonisch belebt, aber ebenso Haus und Gerät, Ackerland und Ort von Geistern verwaltet. Wie man kein Haus baute, keinen Grabhügel anlegte, ohne auf die religiöse Geeignetheit seiner Lage Rücksicht zu nehmen, ist in China alles Menschliche an das Kosmische geknüpft, ist das Irdische nur ein Glied des ungeheuer großen Weltsystems. Erste Forderung ist Harmonie mit ihm, im Tun, und wenn es das einfachste, alltäglichste wäre, wie im Wollen und Empfinden. Daß das manchmal, namentlich in späterer Zeit, zu einem öden Orakelwesen und einer pedantischen Lebensgeregeltheit führte, stört nicht die Tiefe und Ernsthaftigkeit der Grundidee, die so nur einmal auf der Welt vorkommt. Hellas empfand seine Götter zu menschennahe, Babylon ganz menschenfern. Engste Beziehung zwischen beiden, so daß das Menschliche zum Himmlischen hinanstieg, kennt nur China. Selbst seine Mythologie ist eine Kulturmythologie. Die Heroen seines Altertums Yau, Shun und Yü sind keine Töter wilder Tiere, keine starken Helden, sondern die drei, die die Zeitrechnung ordneten, Ackerbau, Fischfang und Jagd lehrten und die Gewässer regulierten, um dem Menschentum die Grundlage zu geben. Verehrt wird nicht die starke Tat, sondern die hingebende jahrzehntelange Arbeit. Von Yü wird erzählt, daß er in all den Jahren seiner Arbeit dreimal an seinem Haus vorbeikam, sein Kind weinen hörte und nicht hineinging — in der Vorstellung des familienverbundenen Chinesen ein ungeheures Opfer.

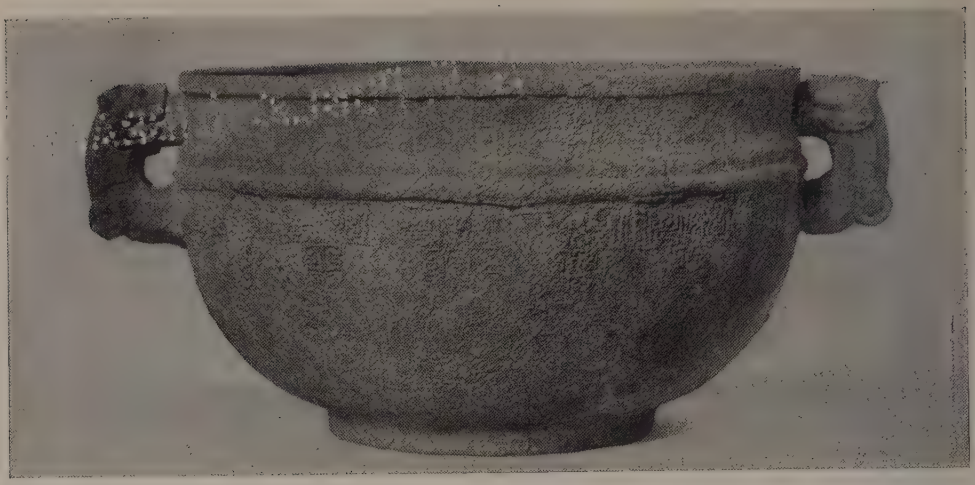

Abb. 33 Große Opferschale (I) aus Bronze / Berlin, Ostasiatisches Museum

Abb. 34 Gefäß für Opferwein (Tsun) aus Bronze

Abb. 35 Kultgefäß aus Bronze
Sammlung Sumitomo, Osaka

Die chinesische Religiosität verkörpert sich für uns im Ahnenkult. Gerade weil sie nicht abstrakt, sondern zugleich Welt- und Staatsordnung war, schöpfte sie aus dem Totenkult ganz andere Kräfte als andere Urvölker. Die beschworen den Toten und nährten ihn im Grab, damit er im Jenseits verbleibe — in China fühlt sich die Familie mit ihm eng verbunden und betet ihn beim Kult geradezu zu sich ins Haus.

Chinas Ahnenkult ist keine bloße Verehrung von Geistern, sondern knüpft den Einzelmenschen an den Staat. Der Ausgangspunkt der Verfassung, die Keimzelle der Gemeinschaft ist die Familie, und sie endet nicht bei ihren lebenden Gliedern, sondern setzt sich diesseits bis zum Kaiser, jenseits in alle Ahnengenerationen fort. Dies Gefühl ist so tatsächlich, daß der Kaiser Verstorbenen nicht etwa symbolische, sondern tatsächliche Rangerhöhungen verleihen konnte. Wie in China die Verwaltung von höchster Geordnetheit war, Rangstufen genau unterschied und dem Staatsgefüge einordnete, so sind die Rituale des Ahnenkultes genau von den Rangstufen der Verstorbenen bestimmt. Wenn ein Chinese seinem Toten mehr Ehre erweist, als ihm zukommt, ist das nicht Pietät, sondern Anmaßung.

Es gab also für die chinesische Geistigkeit zwei Entwicklungsketten, zum Kosmischen und zum Praktischen, und im Gegensatz zu Europa ist keine von beiden der anderen an Tiefe unterlegen. Kungfutse und Laotse, die beide etwa gleichzeitig, in der Auflösungszeit der Dschu-Dynastie im 6. Jahrhundert v. Chr., lebten, sind beide Sublimierungen des chinesischen Empfindens, so sehr sie an sich Gegensätze sind. Laotse steigert das Gefühl der Verbundenheit des Menschen mit dem All, das die chinesische Naturreligion, den Taoismus, beherrschte, zu einer schweigenden Kontemplation, zu einem innigen Sichverbundenfühlen mit dem Kosmos, das das Handeln ablehnt. Die große Tat des Kungfutse — und das Wort Tat ist hier ganz am Platz, denn er strebt nach der Leistung — war es, aus dem religiösen System, das zugleich ein politisches war, den ethischen Grundgedanken herauszulösen, aus dem Zeremoniell ein lebendes Gefühl zu entbinden, das der Pflicht gegenüber dem Menschen und dem Staat. Kant ist zur gleichen Maxime gelangt. Aber vergleicht man seine doktrinären Konstruktionen mit der Logik geschichtlichen und staatsmännischen Denkens beim Kungfutse, so fühlt man die Stärke des Gegensatzes zwischen Europa und Ostasien gerade dort, wo sie sich am entschiedensten definieren.

Wie die chinesische Mythologie beginnt auch die chinesische Kunst einfach mit dem

Abb. 36 Feierlicher Empfang in der Halle
Relief einer Grabkammer des 2. Jahrh. n. Chr. (Abreibung)

Nützlichen. Ihre ältesten Äußerungen — wir pflegen sie in die Zeit der Dschu-Dynastie zu setzen, die von 1121 bis 249 v. Chr. regierte — sind weder Götterbilder noch Schmuckwerke, sondern Erd- und Himmelssymbole aus Jade und Gefäße aus Bronze für den Ahnenkult.

Architektur war damals sicher einfacher Holzbau. Stützen mit Dächern bildeten Höfe
Abb. 36 und rechteckige Hallen. Untere und obere Halle unterscheidet schon Kungfutse. Von Hof und Tor ist überall die Rede. Wie das ausgesehen hat, phrasenlos aufgerichtete Arbeit des Zimmermanns, zeigen noch die Grabreliefs der nächsten Dynastie.

Die Formen der Gefäße entsprechen den Ahnenopfern und ihrer Rangordnung. Mit dem Anschlagen großer Bronzeglocken rief man die Ahnengeister herbei. Unter Ehrfurchtsbezeugungen und Liedern brachte man ihnen Fleisch, Reis, Wein dar.

Die feierlichen Bronzegefäße, in denen das geschah, sind Werke höchsten Ranges.
Abb. 33 Technisch sind sie ganz vollendet. Ihre innere Größe ist eins mit der Würde ihrer Auf-
34 gabe, die Einheit von Form und Schmuck ganz vollkommen. Sie nehmen Elemente
u. 35 auf, die der Ruhe ihrer Form zu widersprechen scheinen, phantastische Tierformen, Drachen, Fische, Dämonisches. Aber die Größe der Anschauung sieht stets das Ganze und findet die Einheit in der Gesamtform. Es ist hier von Gefäßplastik zu sprechen, nicht von Kunstgewerbe. Die Aufgabe im Opfer-Ritual bestimmt den Typus,

ob Kelch für Opferwein (Tsun), Kochkessel auf drei Füßen (Ting), gebauchte breite Schale (I), Glocke oder was sonst. Aber es gibt unendlich viele Abwandlungen, Gestaltungen, Phantasien um diese Grundformen. Die rituelle Gleichheit der Typen bedeutet keine Öde der Form.

Undeutbar ist für uns, daß sich dort, wo wir diesen monumentalen Bronzen zum ersten Mal begegnen, in ihnen schon deutlich zwei Stile mischen.

Der eine ist überaus logisch. Das Gefäß wird in Teile gegliedert, die den Funktionen, dem Stehen und Aufnehmen, Fassen und Halten entsprechen. Der bauchige Fleischkessel steht auf drei Beinen, die genau ausreichen, ihn zu tragen. Vier wären schon zuviel. Und der Chinese hat sich nie dazu herbeigelassen, dem Deckel dieses Gerätes mehr als die zwei Henkel zu geben, die er brauchte, während der Grieche dem Becken auf dem Dreifuß aus Gründen der Symmetrie auch drei Henkel gab. Das Weingefäß ist für die rieselnde Flüssigkeit hoch und schmal und öffnet sich ihr mit breitem Mundstück. Andere Gefäße sind einfach gewölbte Kessel, die Glocken tönende Wandung. Das Ornament wird sehr sparsam verwandt und der Wandfläche eingeordnet. Als Gürtel umgibt es die Wandung des Gefäßes und schließt sie zusammen. Nie herrscht der Schmuck über das Gerät. Abb. 33 u. 34

Der zweite Stil — und er kommt oft auf denselben Grundtypen vor — ist ausgesprochen ornamental. Er geht von der Gefäßwandung aus, nicht vom Gefäßkörper, und teilt sie unmotiviert durch phantastischen Schmuck. Kanten und aufgesetzte gekerbte Kämme bilden die Gliederung. Dazwischen liegt, in einzelnen Bandfetzen, durch Schnitte und Furchen zerteilt und vielfach geknickt, flaches, abgerissenes Streifenwerk. Stets ist es symmetrisch geordnet. Deutlich ist noch, daß ihm Dämonenbilder zugrunde liegen. Der Drache, das wichtigste Natursymbol des Chinesen, kommt vor und vor allem eine Fratze, der Tao-tieh, der Vielfraß, der immer groß in der Hauptfläche steht und wohl ursprünglich unheilabwehrende Bedeutung hatte, wie die großen Augen am Bug der chinesischen Flußboote. Aber die Naturform wird geradezu bewußt abgeleugnet und zur bizarren Ornamentform gewandelt. Alles Fleisch wird flaches hart abgeschnittenes Streifenwerk. Der eigentliche Körper, seine Verbindungen und Verteilungen, geht völlig verloren, versickert sozusagen in der Gefäßwand. Den Grund füllt meist das sog. Donnermuster (Lei-wen), eine dichte, unterbrochene Mäanderfläche. Abb. 35

Diese beiden Anschauungsweisen, die eine ganz materialistisch, die andere ganz

phantastisch, sind so gegensätzlich, daß sie sich selbst dort klar sondern, wo die Kunst sie nebeneinanderstellte oder miteinander verschmolz. Ursprünglich sind es sicher zwei verschiedene Kunstweisen, von denen Einzelheiten der ersten nach Westen, in der zweiten alles nach der Mongolei und Sibirien, also nach Norden weist. Sie wirkt stärker national-chinesisch. Und der chinesische Norden, das große Tal des Hoangho, war der Kern des Reiches der Dschu gewesen, eines sehr zersplitterten Reiches, das am Ende der Dynastie sich immer mehr in Teilfürstentümer auflöste, immer mehr zerfiel.

Das erste sichtbare Zeichen der Erneuerung war die Erbauung der chinesischen Mauer, also nicht etwa eine religiöse, sondern eine eminent politische Architektur. 2450 Kilometer lang, bis zu 16,5 Meter hoch, sollte sie China gegen die Einfälle der westlichen Barbaren, der Hunnen und Turkvölker schützen. Die Geschicklichkeit, mit der sie sich auf dem Wege dem wechselnden Gelände anpaßt, ist so außerordentlich, wie die Monumentalität der Bauleistung. Es ist eine Ingenieurtat ersten Ranges. Sie ist verknüpft mit dem Namen des Shih Huang Ti, der sie erbaute oder mindestens wiederherstellte. Er ist der eigentliche Erneuerer Chinas, ein brutaler Gewaltmensch, der der intellektuellen Zersetzung des Landes dadurch ein Ende machte, daß er 460 Gelehrte mit ihren Schriften einfach verbrennen ließ, für den Chinesen, der den Geist und das Buch immer verehrt hat, eine ungeheuerliche Tat. Die chinesische Mauer ist ein Symbol der neuen Zusammenfassung und Festigung Chinas; die aktive Ausbreitung seiner Macht war dadurch vorbereitet. Unter der Dynastie der Han (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) ist seine höchste Blüte, sein glänzendes Mittelalter. Seine siegreichen Heere dringen durch ganz Asien bis zum Kaspischen Meer vor, sein politischer Einfluß ist bis nach Europa spürbar.

Und nun wird auch das Bild der chinesischen Kunst einheitlich und faßbar. Noch sind uns von den Palästen und ihrem Schmuck nur Beschreibungen und einige Darstellungen erhalten, die wir nur mit großer Mühe zum Leben erwecken können. Noch hören wir nur wie bisher von rechteckigen Holzhallen mit vorkragenden Dächern, von heiteren Pavillons und Torhallen und Befestigungstürmen. Alles, was wir wirklich besitzen, ist fast ausschließlich im Dienst des Ahnenkultes geschaffen worden. Aber trotzdem wirkt es nicht zufällig. Nach Inhalt und Form schließen sich alle chinesischen Kunstwerke der Han-Zeit schon zur logischen Einheit eines kenntlichen Stiles zusammen.

Gegenüber dem Stil der Dschu-Dynastie ist er weit fortgeschritten. Erst jetzt scheint sich eine wirkliche Architektur und im Zusammenhang mit ihrer Durchformung eine wirkliche Plastik herauszubilden. Die Phantasie wird so lebhaft tätig, daß sie überall in den Bau hineinwächst. Selbst die abgekürzten Darstellungen von Palästen auf den Reliefs sind ohne Tierkaryatiden als Dachstützen nicht denkbar. Man hat das Gefühl, erst jetzt hätte China die letzten Reste einer barbarischen Nomaden-Urzeit ganz überwunden und alle Zweige einer seßhaften Kunst ausgebildet. Daß die Bronzegefäße weniger monumental, aber linienfeiner und durch figürliche Friese statt durch plastische Teilungen gegliedert werden, kennzeichnet die Entwicklung. Auch das Glasieren der Keramik, das Überschmelzen mit einer farbigen, fließenden Haut lernt China jetzt, wohl vom Westen, der diese Technik seit Jahrtausenden kannte. Der Weg geht ausgesprochen auf Verfeinerung und Vergeistigung hin.

Das Grabheiligtum, das Herz einer großen Familie, steht nun als eine gegliederte Anlage da, die in allen ihren Teilen wohl geordnet und überlegt wird. Schon die künstlerische Einleitung führt den Menschen in einen dämonischen Bezirk. Hinter den Torpfosten stehen riesige Skulpturen von Tierwesen, phantastische Gebilde zumeist, doch auch treue Abbilder irdischer, nur nicht von irdischer Bedeutung. Sie sind majestätisch blockhaft. Das Lebendige ist wohl gesehen, aber monumentalisiert und in die vier Wände eines Pfeilers gebannt.

Grabkammer und Opferhalle sind Zellen etwa von Zimmergröße. Ihre Steinwände umschließen den Raum als feste Flächen. Nie sind sie ungeschmückt gewesen. Malereien, von denen fast nichts auf uns gekommen ist, und Reliefs bedeckten sie. Die Darstellungen schreiten den ganzen Kreis der Schöpfung aus. Alles muß gesagt werden, was man weiß und glaubt. Die Weltanschauung soll deutlich werden, wie es das Relief geworden war. So ist das Bild dieser Wände sehr reich und bunt. Himmlisches und Irdisches, Mythos und Geschichte begegnen sich auf ihnen mit dem menschlichen Alltag. Götter und Helden fahren in wundervoll stilisierten vogelköpfigen Wolken einher, Sternbilder werden von ihren Geistern regiert, vorbildliche Beispiele der Vasallentreue und Kindesliebe werden verewigt. Empfänge in der Halle, vor der die Wagen warten, und Mengen von Menschen, die sich verbeugen, zeigen den hohen Rang des Bestatteten, vielfigurige Schlachten seine Verdienste um den Staat. Der Stil dieser Reliefs ist nicht immer genau der gleiche. Die Zeichnung kann flach, halbplastisch oder graviert sein, auch Wand-

Abb. 36 u. 37

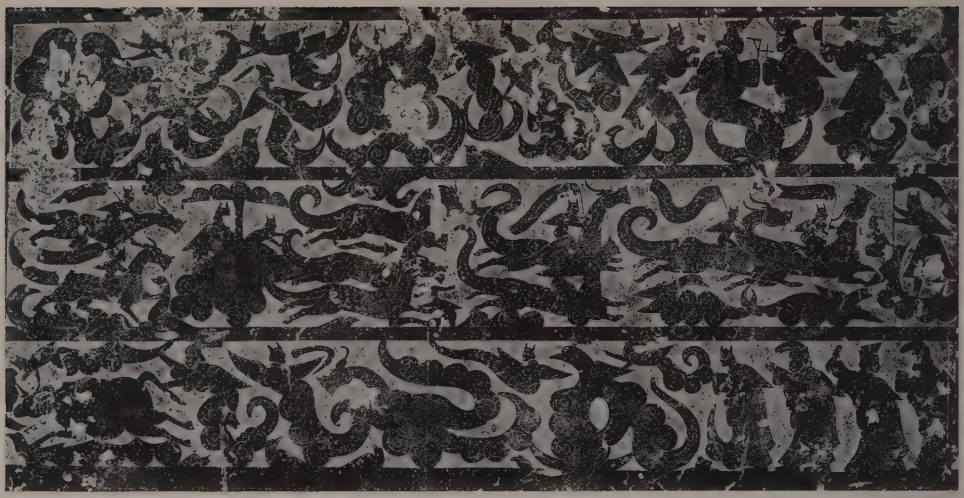

Abb. 37 Dämonische Landschaft / Relief einer Grabkammer des 2. Jahrh. n. Chr. (Abreibung)

bekleidung mit Reliefziegeln kommt vor. Immer aber herrscht die Wand. In parallele Friese geteilt, nimmt sie die Darstellungen nicht als solche, sondern als ihren Schmuck auf. Die Gestalten werden wie Schattenrisse in ihre Fläche gezwungen. Nur reine Vorder- und Seitenansicht wird benutzt; Drehungen, die Raumwillen voraussetzen, werden vermieden. Die Glieder sind möglichst weggespreizt und in die Wandfläche hinausgestreckt, um die Tätigkeit und damit den Vorgang zu verdeutlichen. Er wird sehr figurenreich erzählt. Aber das räumliche Hintereinander wird ebenfalls in die Fläche geordnet, wird zu einem Neben- und Übereinander. Das ist die typische orientalische Art der Perspektive, eine andere, als wir sie gewohnt sind, aber in sich vollkommen logisch und anschaulich. Auch Persien und Ägypten haben so dargestellt, nur daß China viel lebhafter und phantasiereicher ist. Bei aller Stilgebundenheit wirken diese Reliefs überaus anschaulich. Es gibt keinen größeren Gegensatz als zwischen dieser harten, strengen und klaren Bindung an die Architektur und der sinnlichen Plastik Indiens.

Von außen gesehen ist diese chinesische Grabkunst der altägyptischen nicht unähnlich.
Abb. 38 39 u. 40 Auch dort war an den Grabwänden in flachen Relieffriesen das Leben des Toten abgesponnen, mit dem geheimen Sinn, es ihm ins Jenseits mitzugeben, damit er es dort

Abb. 38 Standartenträger

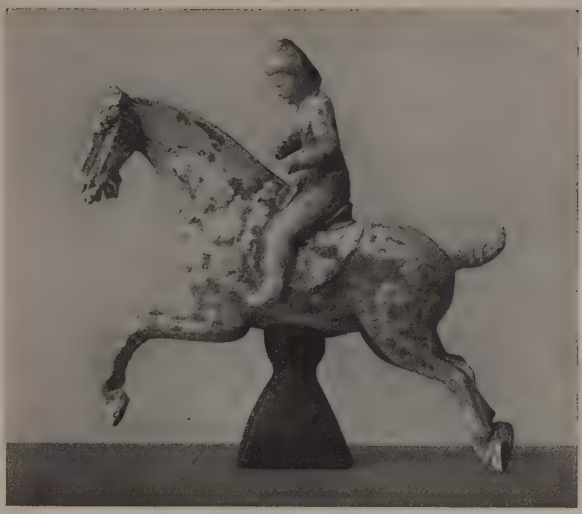

Abb. 39 Reiter

Abb. 40 Zebu-Ochse

Tönerne Grabfiguren der Wei- und T'angzeit / Berlin, Ostasiatisches Museum

Abb. 41 Aus der Rolle des Ku K'ai-chi / Die Frisur des Gatten
London, British Museum

Abb. 42 Aus der Rolle des Ku K'ai-chi / Die Selbstaufopferung der Frau
London, British Museum

weiter lebe. Auch Ägypten kannte die Sitte, den Toten mit den kleinen Figuren dessen zu umgeben, was ihm im Leben gehörte. In China bildet sie eine höchst graziöse Terrakottakunst von starkem Lebensgefühl aus, eben weil sie im Jenseits Leben gewinnen soll. Sicher, daß man in der Urzeit dem Toten seinen Besitz wirklich mitgab. Die grauenhaften Funde im Königsgrab von Ur verbürgen es für Vorderasien, und wir wissen noch von jenem Tyrannen Shih Huang Ti, daß er bei seinem Tode seinen ganzen lebenden Hofstaat in sein Grab schlachten ließ. Statt dessen bildet man nun Haus und Hof, den Kornspeicher und den Ziehbrunnen, Weib und Nebenweib, Ochs und Esel, die Wache und den Knecht aus Ton und bemalt sie bunt. Es entsteht eine Kunst, die ein treues Abbild des Lebens sein will, mit all seiner Schönheit und mit all seiner Arbeit. Diese Kleinplastik begleitet die chinesische Kunst und verfeinert sich mit ihr. Sie wirkt höchst modern, weil sie so blutvoll ist. Sie stellt sicher, daß das chinesische Mittelalter schon sehr kultiviert war. Männer und Frauen sind sehr gepflegt. Kleidung und Frisur ist von der Sorgfalt einer Nation, die wußte, was für sie guter Geschmack war. Es gibt einen Herrenstand, der als Pfleger der Lebensgenüsse bewußt vom Untergebenen unterschieden wird. Es sieht ganz anders aus, wenn eine Dame elegant auf der Laute dilettiert oder ein Musikant seinen Beruf ausübt. Und so breitet sich die Kunst schon jetzt ins Profane aus, auf einer früheren Stufe der Entwicklung als in irgendeiner abendländischen Kultur. Wir besitzen eine Bildrolle mit Lehren für die Damen des Palastes. Eine echte Haremsgesinnung stellte sie zusammen, die von der Frau schweigende Ergebenheit auch bei ungerechten Vorwürfen des Gatten und Hingabe bis zur Selbstopferung verlangt. Der große Maler Ku K'ai-chi (344—406) hat sie mit Bildern von außerordentlicher Grazie illustriert. Noch sind sie reiner Flächenstil mit kargen Andeutungen des Raumes — eine Bettkulisse, ein Baum genügt, um den Ort zu bezeichnen. Durch diesen Stil ebenso wie durch die Bindung an den Inhalt ist die Bildrolle noch mit der Tradition der Grabreliefs verknüpft. Aber die Linien sind flüssig geworden, lebendig und äußerst graziös. Man kann sich nichts Delikateres denken als die Damen auf diesen Bildern, ihre Gepflegtheit, Anmut und Erzogenheit. Graziös in allen Linien von Körper und Kleid, schmiegsam bis zur Zierlichkeit, sind sie in jeder Situation gleich bescheiden und gleich arrogant. Das Rokoko erscheint schwer und massiv neben der Grazie dieser weiblichen Hofkultur.

Abb. 42 u. 43

Nun sieht man, wie groß der Abstand gegen Ägypten tatsächlich war. Es ist der einer

Kulturnation gegen einen Staat von Ackerern, einer sehr geistvollen Religion gegen einen Bauernglauben. Und diese tiefe Geistigkeit Chinas, diese Fähigkeit zum religiösen Erleben, war es, die dem Buddhismus die Seele Chinas öffnete.

DAS MITTELALTER OSTASIENS

Das Kontemplative in der Religion war China nie fremd gewesen. Die neue Religion der Beseligung und Beglückung, Erlösung und Befreiung erfüllte die Sehnsucht des chinesischen Menschen nach einer Erhebung, die in seiner praktischen Seele Platz finden konnte. Der Buddhismus war höchst geistig, dabei in seinen Gottheiten und Symbolen höchst sinnfällig. Und mit beidem kam er der chinesischen Mentalität entgegen. So nahm ihn China in sein Geistesleben auf, als eine Weltanschauung neben den anderen, aber als eine der einflußreichsten. Besonders für die Kunst: die bedeutungsvolle Größe der Gestalten, die aus Lehrern Indiens zu Göttern Chinas wurden, hat dem Land eigentlich erst Stoff für eine große religiöse Plastik geschenkt.

Der Buddhismus ist eine der vielen Verknüpfungen Chinas mit dem Westen in seinem klassischen Mittelalter, und wenn auch seine wichtigste, so doch stark von den politischen Konstellationen abhängig. Indien hat das Meiste geschenkt, aber nicht immer auf direktem Wege. Indische Missionare in China und chinesische Pilger in Indien waren zwar wichtige Mittler. Was sie von Schriften und Lehren überbrachten, bestimmte das Wesen des chinesischen Buddhismus. Aber auf seine künstlerische Form konnten sie nicht den gleichen Einfluß üben. Sie können schon aus praktischen Gründen als einzelne Wanderer nichts anderes übermittelt haben als kanonische Bilder, und es läßt sich verfolgen, wie diese in China zu verehrten dogmatischen Typen wurden. Aber das Vordringen des Buddhismus war überhaupt nicht nur der Erfolg einiger begeisterter Missionare, sondern eine mächtige Flut, die von Indien bis nach China brandete. Als breiter Strom floß sie durch Mittelasien. Im Westen und Norden Chinas, in Turkestan und der Mongolei wurde alles Land buddhistisch. Dieser Buddhismus war sehr barbarisch, war fast ein Götzendienst. Doch wenn auch roh, ist in diesen Ländern viel gebaut worden und Buddhabilder zu schaffen, galt auch hier als religiöses Verdienst. Die zahllosen Fresken und Tonstatuen, die in den Kulthöhlen Ostturkestans gefunden wurden, sind geradezu die umfangreichste Entdeckung, die der Archäologie überhaupt in den letzten Jahrzehnten geglückt ist. Von Nordindien

aus zugängig, gab der halbgriechische Gandhara-Stil meist das Vorbild. Es ist sehr interessant, zu verfolgen, wie die Rassen, die sich hier drängen, ihn wandeln bis zu dem kräftigen, fast barbarischen Stil in den Fresken der Turkvölker. Und von hier kam manches Nomadenvolk, das in China selbst zum Herrn wurde.

Die chinesische Geschichte vom Ende der Han-Dynastie bis zum Beginn der T'ang-Dynastie, also vom 3. bis zum 7. Jahrhundert, ist voll Unruhe und Gewalttat. Man kann kaum von einem Reiche reden und muß nicht nur den Norden vom Süden scheiden, sondern in jedem Teildynastien, die mit den fürchterlichsten Mitteln um die Macht ringen. Der Buddhismus hat sich spätestens im 2. Jahrhundert n. Chr. in China wirklich festgesetzt, im 4. gibt es schon bezeugte buddhistische Kunst. Die Dynastie der tatarischen Nord-Wei (386—534) ist begleitet von der monumentalen Plastik an den Wänden der buddhistischen Höhlen, der ersten und bedeutendsten Äußerung großer Bildhauer in Ostasien überhaupt. Aber immer wieder kommen Rückschläge aus national-chinesischer Gesinnung. Es hat fast in jedem Jahrhundert eine große Verfolgung und Zerstörung der buddhistischen Kunstdenkmäler gegeben und im Anfang des 9. Jahrhunderts eine so völlige Vernichtung, daß alle vorhergehende Kunst, soweit sie nicht von den Höhlen geschützt war, die gesamte Architektur mit ihren Wandgemälden, die Bronze- und Lackplastik, der kunstgewerbliche Schmuck, eine ganze, glänzende religiöse Kultur, ins Dunkel taucht.

Das spricht natürlich nicht gegen die Kraft Chinas, sondern im Gegenteil für die Stärke seines nationalen Gewissens. Auch die Art, wie der Buddhismus übernommen wird, ist alles andere eher als ein Unterliegen unter eine fremde Religion. China stellt Gedanken und Gestalten in den Mittelpunkt seines Kultus, die in Indien kaum beachtet wurden. Das indische System wird in China aus einer kosmischen Lehre zu einer Art von Götterreligion, mit einer starken Neigung ins Praktische. Die Funktionen der Buddhas und der Bodhisattvas, der zukünftigen Buddhas, werden von dem chinesischen Klarheitsbedürfnis so präzisiert, daß man eigentlich von ihnen wie von Göttern sprechen kann. Der Buddha Amitabha, der Herr des westlichen Paradieses, in dem die Seelen der Gläubigen von der Daseinsqual ausruhen, herrscht in einem völlig irdischen Lustgarten. Die Gleichsetzung eines Bodhisattva mit der gnadenreichen Kuanyin, die eine der beliebtesten Figuren des chinesischen Buddhismus, die einzige Frau in seinem Götterkreise ist, wäre in Indien in dieser Weise ganz unmöglich.

Abb. 43 Buddhastatue in den Höhlen von Yün-kang
Zeit der Nord-Wei

Abb. 44 Weihstele, datiert 557 / Berlin Sammlung v. d. Heydt

Die buddhistischen Vorstellungen traten infolgedessen in China genau so in die chinesische Kunst ein wie die christlichen ins germanische Deutschland. Natürlich waren sie im Grunde indisch und wurden in Formen verbreitet, die letzten Endes indisch waren. Aber gerade deshalb wurden sie in der chinesischen Kunst als etwas Fremdes empfunden, das verarbeitet werden mußte. Es war in der fremden Stilgestalt für die Chinesen ohne Kraft. Ihre buddhistische Kunst hat nichts von der indischen Weichheit übernommen. Sie ging in den Stil des Landes ein und stilisierte sich in seine klare Herbheit um.

Abb. 43 u. 45

Ein großer, strenger Ernst ist das Wesenszeichen der ältesten buddhistischen Plastik Chinas. Sie füllt die Höhlen von Tun-huang im äußersten Westen Chinas an der Grenze der Mongolei, die von Yün-kang, die im wesentlichen dem 5. Jahrhundert angehören, dann seit dem 6. Jahrhundert die von Lung-men und eine ganze Reihe anderer. Die Höhlen selbst sind ziemlich kunstlos, sind im Gegensatz zu den indischen nur Gehäuse für Stupas und Bildwerke. Die Herstellung einer Buddhastatue galt als Mehrung des religiösen Verdienstes. Und so finden sich zahllos, in allen Größen und unterschiedslos ohne künstlerischen Plan nebeneinander gemeißelt, die Buddhas und Bodhisattvas, die Heiligen und die Erzählungen aus der Legende. Riesiges steht neben Winzigem. Der künstlerische Wert ist denn auch sehr ungleich. Nicht er ist gewollt, sondern ausschließlich das religiöse Verdienst. Was entsteht, sind oft Massenprodukte. Aber die zeitliche Aufeinanderfolge der Skulpturen schließt eine Entwicklung ein. Der Stil der ältesten Buddhas ist ganz monumental. Die Gestalten sind ohne Raumbeziehung, völlig stilisiert, ihre Leiber ohne Wirklichkeit, die Falten der Gewänder Schmucklinien. Der Buddha und seine Heiligen sind ganz ohne Menschennähe, reine Objekte der Anbetung. Das Lächeln, das Güte sein möchte, wirkt seltsam starr, die Mudras sind mehr Abwehr als Gesten. Chinas Kunst war zu gebunden, um jetzt schon Empfindungen ausdrücken zu können. Die indische Süße ist in ihr ganz streng und zeitlos geworden.

Abb. 43

Abb. 44

Diese Buddhas sind in Wahrheit Gottwesen. Und sind es auch, wo die Plastik zarter, in der Gesinnung weniger urwelthaft ist als in den Höhlen der Gebirge. Wie ihre äußeren, kann sie auch ihre inneren Maßstäbe wechseln, ohne an Ernst zu verlieren. Es gibt buddhistische Weihe-Stelen aus diesen Jahrhunderten. Sie sind sehr geordnet: ein thronender oder stehender Buddha nimmt die Mitte ein, Begleiter oder Begleitszenen umgeben ihn, viele kleine Figürchen sind symmetrisch über den Stein verteilt,

dämonische Drachen schließen bekrönend ab, den Stein stark zusammenfassend. Diese Plastik ist von einer edlen Zartheit, von sehr modellierter Durchbildung. Und doch ist sie demselben gebundenen Stil zugehörig wie die Höhlenplastik. Fühlt sie sich auch nicht von der Wand abhängig, so doch vom Denkstein, an den sie ebenso gefesselt ist. Der Stil schließt sich in beiden an die Plastik der Han-Dynastie an. Im Großen wie im Kleinen ist er ebenso gebunden, ebenso bedingt.

Die Entwicklung strebt von diesen Bindungen fort, sucht den Ausdruck des Seelischen. Wir können verfolgen, wie die Formen in den späteren Höhlen allmählich weicher und schmiegsamer und die indischen Vorbilder in immer edleren Meißelzügen nachgefühlt werden, je tiefer der Chinese den Buddhismus verstehen lernt. Abb. 45

Den Kulturhintergrund für diese Durchbildung gibt in China die große Geschichte der T'ang-Dynastie (627—907). Ihr erster Kaiser T'ai Tsung ist der mächtigste Herr in Asien. Der Wirbel in Westasien, wo gerade jetzt der Islam die Sasanidenkönige zu Boden ringt und in ihren Kulturbesitz eintritt, sichert China das Übergewicht einer konsolidierten Macht. Seine Hand greift durch ganz Innerasien über Kaspisee und Hindukusch, und sein Hof sieht Gesandte aus Byzanz, aus Persien und vom Kalifen Othman. Übers Meer geht der Schiffsverkehr nach Indien, Arabien und zu den Perlenküsten Persiens. Weit davon entfernt, sich abzuschließen, wird China jetzt das wichtigste internationale Kulturland des Ostens, und seine Kunst sprengt die Bindungen der Tradition selbst bei traditionellen Aufgaben. Den Grabweg des Kaisers T'ai Tsung begleiten die Reliefbilder der sechs Rosse, die ihn durch seine Schlachten trugen. Schon die Zartheit des Gedankens zeigt das Gefühl einer neuen Zeit, die auch für die Gütigkeit des Buddhismus tief zugänglich war. Aber seine Durchführung fordert Beobachtung des Lebens, echten Realismus. Die Mannigfaltigkeit im Ausdruck der Tiere, ihr Dahinsprengen, Stillhalten, Starksein steht in bewußtem Gegensatz zu den typischen Bewegungsformen, in denen die Han-Reliefs erzählten. Auch der äußere Formreichtum wächst, persische Flügelgreifen, schon früher aufgenommen, steigern das dämonische Bild der Grabwege, das glänzende sasanidische Kunstgewerbe sendet Stoffe und Kannen ins Land, syrisches Glas, westliche Glasuren werden eingeführt. Für den ostasiatischen Buddhismus bedeutet dieses kulturelle Wachstum Chinas über sich selbst hinaus die immer erneute Kräftigung durch den fernen Mutterboden. Zahllose Pilger wallfahrten, zuerst auf dem Land-, dann auf dem Seewege, zu den heiligen Stätten, an denen Buddha lehrte und Abb. 46

Abb. 45 Buddhastatue in den Höhlen von Lung-men / T'ang-Zeit

Abb. 46 Pferd vom Grab des Kaisers T'ai Tsung / Jetzt im Museum in Philadelphia

wandelte, bringen Schriften und Bilder zurück und nähren die religiösen Vorstellungen immer neu. Der berühmteste ist Hsüan-tsang, der fast 20 Jahre, von 629 bis 645, auf der Wanderschaft war, und dessen Berichte über die heiligen Stätten Indiens und Innerasiens für diese selbst die wichtigsten Quellen sind.

Der Buddhismus bestimmt in der T'ang-Zeit das Gesicht Ostasiens ausschließlich. Seine Kunstwerke sind die großen Leistungen der Zeit, sein Reichtum an religiösen Vorstellungen vermag die neuen geistigen und künstlerischen Forderungen zu erfüllen. Über die bloßen Kultaufgaben der Ahnenreligion ist China weit hinausgewachsen. Während sie den Künstler an das Ritual band, trägt ihn der Buddhismus durch alle Himmel der Phantasie. Monumentale Baukunst entsteht jetzt, und Plastik und Malerei wachsen dem seelischen Ausdruck entgegen.

Dabei geht China über die Bescheidenheit des indischen Buddhismus weit hinaus. Es schafft eine unerhört reiche und kostbare Kunst, wo Indien seine heiligen Stätten ein- Abb. 47

Abb. 47 Chinesische Pagode des frühen Buddhismus
(Sung-Yüeh-sse, Honan)

hegte und kennzeichnete. Der chinesische Stupa, die Pagode, ist etwas ganz anderes als die akzentlose indische Halbkugel, die nur eine monumentalisierte Erdaufschüttung war, dort, wo zufällig eine heilige Stätte sich befand. Sie ist schon in den vorhergehenden Jahrhunderten als bewußtes Bauwerk ausgebildet worden. Ein isoliertes indisches Denkmal liegt ihrer Form zugrunde, der vimana-artige Turm, der vielleicht im 6. Jahrhundert an der Stätte des Bodhi-Baumes errichtet worden war, unter dem der Buddha die Erleuchtung empfangen hatte. Er ist auch in Innerasien, in Ost-Turkestan, unendlich oft nachgebaut worden. In China hebt er sich energisch aufwärts. Stockwerk steht über Stockwerk. Ihr Aufbau ergibt den Ausdruck. Die wagerechten Dachkanten, die sie abschließen, stoßen so stark und schützend vor, daß eine sehr belebte, rhythmisch geordnete Silhouette entsteht. Der Ausdruck der Pagode ist durchaus tektonisch, vom Bau geschaffen.

Der Holzbau, Ostasiens nationaler Stil, formt mit der gleichen Logik. In China hat die Geschichte, die bis zum heutigen Tage eine ununterbrochene Folge von Kriegen und Katastrophen war, alles vernichtet, was nicht in den Felsenhöhlen geborgen war. Aber Japan hat in der sicheren Abgeschlossenheit seiner Inseln die Kunst dieser klassischen Zeit des Buddhismus treu bewahrt.

Japan tritt erst jetzt in die Kunstgeschichte ein; vielleicht mit Unrecht, denn die kunstgewerblichen Techniken, vor allem die Metallbearbeitung, sind schon in Funden, die der chinesischen Han-Zeit entsprechen, sehr entwickelt. Aber wie dieses Datum schon sehr spät ist, ist es die gesamte japanische Zivilisation. Sie macht selbst der Überlieferung nach erst im Anfang des 5. Jahrhunderts durch Vermittlung Koreas Bekanntschaft mit der Schrift; eine japanische Literatur gibt es vor dem 7. Jahrhundert nicht. Die nationale Religion, das Shinto, ist ein Naturkult von großer Schlichtheit, die Vorstellungen die eines mit dem Boden und seinem Ertrag eng verbundenen Volkes. Seine Tempel sind schlichte Holzbauten. Wir kennen sie sehr gut, denn da aus Gründen religiöser Reinheit der Gebrauch herrscht, die Heiligtümer gerade der am meisten verehrten Gottheiten nach einer Reihe von Jahren abzureißen und an anderer Stelle genau wieder aufzubauen, war ihre Formtradition wirklich unzerstörbar. Ihr Typus ist der Pfahlbau aller Naturvölker des Stillen Ozeans. Das Dach, breit ausladend, ist Schutz und Raumzusammenfassung, seine Konstruktion das einfache Sparrensystem mit starker Betonung des Firstbalkens. Bildlos, wie es war, konnte das Shinto auch keine bildende

Abb. 48

Abb. 48 Halle des Oyashiro in Izumo

Kunst erschaffen. Erst durch die buddhistische Mission vom Festland, von Korea und China aus, entstand in Japan überhaupt eine Kunst, wahrscheinlich auch erst eine Kultur.

Die Beziehungen knüpfen sich im Beginn des 6. Jahrhunderts locker an, chinesische Buddhisten lassen sich in Japan nieder. 552 folgen, noch sehr mißtrauisch aufgenommen, Missionsgeschenke an den Hof. Aber am Jahrhundertende ist der Sieg des Buddhismus entschieden, werden die ersten Tempel errichtet, das Kaiserhaus, vor allem die Kaiserin Suiko und der Reichsverweser, Prinz Shotoku Taishi (seit 593), begünstigt ihn und 685 wird er Staatsreligion. Parallel geht die Konsolidierung des Staates, der durch die große Reform von 645 aus einem Feudalstaat zu einem modernen Staatswesen nach chinesischem Muster wird. Diese Zeit und die 64 Jahre seit 710, in denen Nara die Residenz der gefesteten japanischen Kaisermacht war, sind ein kultureller Höhepunkt des Inselreiches gewesen. Aber Japan war so durchaus chinesisches Ko-

lonialland, befreite sich nur so langsam von dem Einfluß seiner Lehrmeister, die ihm künstlerisch wie geistig unendlich überlegen waren, daß seine Kunst uns die verlorene chinesische der T'ang-Dynastie wenigstens in großen Zügen ersetzen kann.

Denn in dem stillen Bezirk von Nara sind nicht weniger als 14 größere Tempelbauten des alten Buddhismus erhalten. Die feierliche Weihe großer Vergangenheit begleitet hier jeden Schritt. In den Hallen, schlichten Räumen schweigender Andacht, thronen die meditierenden Bronzebuddhas groß auf ihren Lotossitzen, und das große Schatzhaus des Shosoin enthält selbst die profanen Geräte der Zeit in aller ihrer Kostbarkeit. Aber auch sie dienen keinem irdischen Glanz mehr und sind dem Heiligen geweiht.

Der wichtigste Bau ist das Horiuji, 587 gelobt, 607 vollendet, 711 vielleicht noch einmal wiederhergestellt. Es zeigt, wie ausdrucksvoll der Holzbau in aller seiner Schlichtheit sein kann. Gegenüber den primitiven Tempeln der nationalen Religion wirkt es wie eine Anlage von sehr durchdachter Künstlerschaft. Drei Bauten aus alter Zeit stehen in seinem Bezirk, jeder an seinem Platz und in einer Form, die mehr ist als nur religiöse Notwendigkeit. Deutlich spricht die hohe schmale Torhalle (Chumon) sich als Eingang aus, ist die goldene Halle (Kondo) in ihrer Breite ein Schrein, der die Andachtsbilder birgt, ist die Pagode (To) nur ein Turm, kein Raum. Wie über dem Eingang das Dach sich hebt, über der Halle sich schützend breitet, stößt es hier mit jähen Kanten vielfältig und grell in die Luft. Überhaupt sind es die Dächer, die den Bauausdruck tragen. Er empfindet nicht, wie in Europa, das statische Verhalten, das Ausgleichen von Kraft und Last als Aufgabe der Baugestaltung. Die Säulen sind schwer und plump mit ihren dicken Schäften. Der orientalische Tektonismus meint immer die Aufteilung des Raumes und ist deshalb so viel blutvoller als der abendländische, bei dem man immer das Errechnete durchspürt und häufig ein ungestalteter Rest bleibt. Soweit sich eine Entwicklung verfolgen läßt, geht sie auf die Abstufung und Verfeinerung dieses Verhältnisses. Abb. 49

Naras große Buddhabilder sind wohl die herrlichsten Monumentalskulpturen ganz Ostasiens. Die Fähigkeit seiner Völker, ebenso stark zu denken, wie tief zu empfinden, Unbewußtes bewußt und technisch vollendet zu gestalten, ergibt in diesen Werken die absolute Einheit von religiösem Erleben und künstlerischem Gestalten, von Inhalt und Erscheinung. Und wie sie in sich auf Klarheit dringen, wird auch die Entwicklung der Plastik in ihnen kristallen durchsichtig.

Abb. 49 Der Tempel Horiuji bei Nara / Links die goldene Halle (Kondo), in der Mitte das Tor (Chumon), rechts die Pagode (To)

Abb. 50

Das älteste dieser Werke hängt noch unmittelbar mit China zusammen. Es ist die große Bronzedreiheit des Buddha mit zwei Bodhisattvas im Horiuji, die 623 von Obito Tori, dem Enkel eines 100 Jahre früher eingewanderten Chinesen, gearbeitet worden ist. Sie hat noch die strengen Züge der frühen chinesischen Höhlenplastik. Aber die konventionellen Typen sind hier erlebte Formen und waren es wohl bei allen großen Kunstwerken der Zeit, erst recht den verlorenen in China selbst.

Groß thront der Buddha in strenger Vorderansicht, und wie sein Antlitz steinern und die Geste seiner Hand unirdische Abwehr ist, wurde das Gewand zum Ornament, das nur als Linienausdruck, nicht als Faltenform lebendig ist. Die beiden Bodhisattvas zu seinen Seiten sind ebenso unirdische Götterbilder, ebenso unberührbar wie er selbst. Unvergleichlich, wie diese Gruppe durch den riesigen Heiligenschein gebunden wird, der ihr eine monumentale Wand gibt und sie zugleich in züngelnden Flammen aufwärts führt.

Abb. 50 Die Buddha-Trinität im Kondo des Horiuji / Bronze

Diese Strenge bedeutet keine Armut. Außer diesem Hauptwerk ist noch genug von der Plastik erhalten, die die Woge des Buddhismus einst gleichzeitig in den Tempeln von Nara entstehen ließ, um den großen Umkreis ihres Gefühls erkennen zu lassen. Die innere Abgeschlossenheit der Buddhas erlebt es in jedem Werk neu und immer würdig. Ihr Thronen ist so groß, wie ihr Meditieren ehrfurchtbar. Die Zeit liebt die Geistigkeit ganz schlanker, körperloser Wesen, wohl alles Bilder der Kwannon, der unendlichen Weibgüte, die still lächeln und voller Gnade sind. Es ist die schweigsamste Plastik der Erde. Ganz gestenlos, körperlos, wunschlos bannt sie den Betrachter in seelische Entfernung. Diesen Göttern kann man sich nicht nähern, so unirdisch, so in sich still sind sie. Kein Tabu-Verbot ist nötig, um Ehrfurcht zu erzwingen — ihr Wesen entfernt. Aber es schreckt nicht ab. Diese Götter sind so milde, so sehr Erlöser, daß ihre ferne Seligkeit zugleich Beglückung ist. Menschennähere Wesen sind in der Nara-Kunst voller Kraft. Im Horiuji stehen an den vier Ecken der Halle die Holzstatuen der Himmelswächter. Sie, die später gern zu Fratzen werden, sind hier unbewegbare Männer, zeitenlose Posten. Sie gewinnen aus der Stilgebundenheit eine Größe, die ihr unirdisches Amt majestätisch und überzeugend macht.

Abb. 51

Abb. 52 u. 53

Die Bindungen sind es überhaupt, die den Ausdruck bestimmen. Die Zeit gibt dem Künstler noch keine Freiheit. Der Gott ist ewig, seine Gestalt ist bestimmt. Die Wirklichkeit kann ihm keinen Ausdruck geben. Der Künstler studiert weder Rundung und Bewegung des Körpers noch den Fall der Gewänder über dem Leib. Es gibt keine Menschennähe und nichts Episodisches in dieser Kunst. Und so ist sie ganz ewig.

Der ungeheure Heilbuddha des Yakushiji, ein Riesenwerk aus dunkler Bronze, 680 gelobt, 697 geweiht, spricht schon die Sprache einer neuen Zeit. Er und seine Begleitfiguren, wahrscheinlich die Geister von Sonne und Mond, sind aus der Blockbindung gelöst, sind wirkliche Statuen, die sich zur Gruppe zusammenschließen. Gefühltes Leben ist durch die traditionellen Typen hindurchgebrochen. Körperlicher Ausdruck wurde nötig, damit seelischer sein konnte. Der Leib des Buddha wurde zur gerundeten, körperlichen Form. Weiches Gleiten der Gewänder umschmiegt ruhevoll den plastischen Leib. Mit geschlossenen Augenlidern und schweigendem Mund wehrt sich das Antlitz gegen die Außenwelt, und die Geste der rechten Hand hebt sich feierlich in schmiegsamen Gelenken. Sie ist keine Mudra mehr, keine ikonographische Gepflogenheit, sondern beseelte Bewegung. Lebender Rhythmus verbindet die Bodhisattvas

Abb. 54 bis 58

Abb. 51 Kwannon (chin. Kwanyin) der Traumhalle des Horiuji / Holz und Bronze

Abb. 52 und 53 Zwei Himmelswächter (Komokuten und Zochoten)
im Kondo des Horiuji / Holz und Bronze

Abb. 54—56 Trinität des Yakushi-Buddha / Yakushiji bei Nara / Bronze

mit dem Erleuchteten, nicht mehr die bloße Zugesellung und die Gleichförmigkeit der Stilisierung. Die Kurven ihrer Leiber schmiegen sich ihm entgegen, ihre Hände heben sich leise, und ihre Gewänder sind wie zarte Begleitung zu dieser Melodie.

Vorbedingung für solche Werke war eine Lebenskultur mit ganz feinen Nerven. Sie hat gelernt, den Buddha nicht nur zu verehren, sondern ihn zu fühlen, hat gelernt, Götter zu bilden, statt Götzen. Die lebensvolle indische Zartheit des Buddhismus ist erst jetzt in Ostasien wirklich zum Eigengefühl geworden. Die große Zahl von Werken in Japan, die zu dem Kreis dieser Gruppe gehören oder ihr nachfolgen, unterscheidet sich in den Stoffen gar nicht von der Frühzeit. Die wenigen Gottheiten, die dargestellt werden, sind ikonographisch genau festgelegt. Aber der Wandel des Stils gibt ihnen einen Ausdruck, den sie früher nie besessen haben. Er hängt sicher mit dem Beginn der T'ang-Dynastie zusammen und mit dem Lebensgefühl, das die riesigen Pferde am Grabmal des Kaisers Tai-Tsung schuf.

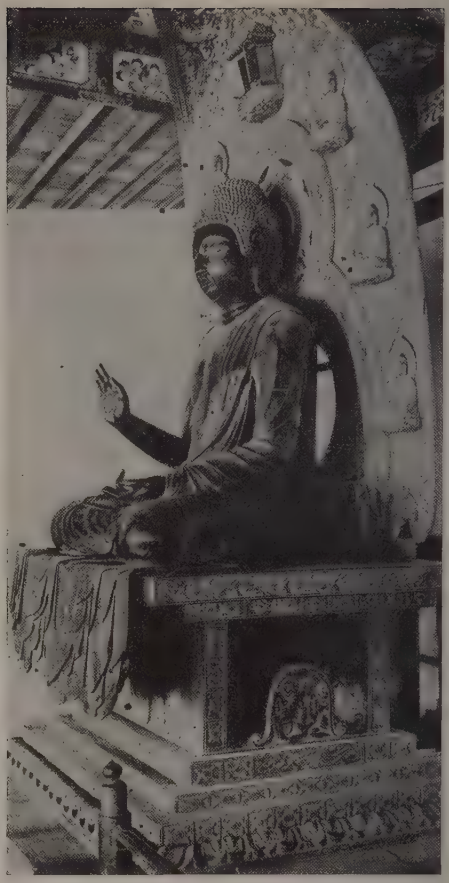

Abb. 57 und 58 Yakushi-Buddha des Yakushiji / Vorder- und Seitenansicht

Abb. 59 bis 61

Dies neue Gefühl offenbart sich in all seinem Glanz, seiner Fülle, seiner Breitung im Schatz des Shosoin. Es ist der ganze Besitz des kaiserlichen Hofes, den die Kaiserin Komyo, als ihr Gatte, Kaiser Shomu, 756 gestorben war, dem Tempel Todaiji in Nara weihte, „demütig bittend, daß um dieser verdienstvollen Handlung willen die abgeschiedene Seele Hilfe finde, und der heilige Wagen schnell in das juwelengleiche Land im Herzen der Lotosblume gelange, wo die Seele ewiges Entzücken genießen möge". Dieser Schatz ist fast unberührt auf uns gekommen. Nirgend in der Welt gibt es wieder seinesgleichen. Er enthält etwa 3000 Gegenstände von höchster Feinheit und Kostbarkeit. Da sind die

Geräte für den Buddha-Kult im Palaste, Schriftrollen in ihren Truhen, Tempelstandarten und Räucherpfannen, die gestickten Gewänder und die Stäbe für die Priester, von denen zwei aus Schildpatt in Form von Bambusstäben geschnitten sind, ein dritter aus hellem Rhinozeroshorn mit Juwelen und Elfenbein geziert ist. Der ostasiatische Buddhismus ist sehr weit von der indischen Askese entfernt. Er teilt die geistvolle Kultivierung mit dem weltlichen Leben der Zeit. Die profanen Gegenstände, Möbel und Geräte überwiegen auch im Shosoin durchaus. Alle sind sehr zart und beweglich. Das monumentale Mobiliar, das unverrückbar in allen abendländischen Zimmern steht, erschiene dem Japaner mehr als überflüssig, es wäre ihm unerträglich. Zwischen den vier leichten Wänden seines Zimmers herrscht der Mensch über die Dinge. Deshalb sind die niedrigen Tischchen für die Brettspiele im Shosoin — es sind nicht weniger als 170 — so leicht, wie aus Brettchen gezimmert. Viele sind aus dem duftenden Sandelholz, mit gefärbtem Holz, Elfenbein, Perlmutter eingelegt oder bemalt. Die Muster sind stilisiert, aber ohne Schwere. Die Blüten, Ranken, Vögel liegen ganz zart in dem dünnen Brett, wie auf der Oberfläche des Gerätes. Schwebend und leicht schwingen sie sich in graziösen Verflechtungen, endigen in leicht geschwungenen Spiralen, wie ohne Absicht, wie im Spiel. Daß die Lauten die elegantesten dieser Kunstwerke sind, unendlich melodiös in der Schwingung von Körper und Hals, die auf die gepflegtesten Finger rechnen, zeigt, wie sehr diese Kultur die der Damen des Hofes war. Es sind dieselben Damen, deren Statuetten unter den zahllosen Grabfigürchen der T'ang-Zeit die reizvollsten sind, und auch hier musizieren sie gern. So überwiegen unter den Metallarbeiten weitaus die Spiegel. Halb heiliges Symbol des Shinto, halb Gerät der eleganten Dame, liegen neben reichen Arbeiten mit Lackschmuck und Einlagen von Bernstein, Elfenbein, Perlmutter andere mit Darstellungen von tiefer kosmischer Symbolik.

Es ist dieselbe Durchgeistigung, die die Baukunst und die Plastik der Zeit ergriffen hatte. Was in ihnen religiöse Andacht war, ist dort Lebenskultur geworden. Ursprünglich sachliche Formen sind zu einer Verfeinerung gelangt, die der Materie jede Schwere genommen hat. Der Buddhismus verbrannte die Dinge dieser Welt nicht, wie Savonarola, sondern nahm sie als Geschenk entgegen. Er liebte sie um ihrer Schönheit willen, mit einer Innigkeit, die sich eins fühlte mit seiner All-Liebe. Die Kaiserin, die das Shosoin weihte, war dieselbe Dame, die einmal dem Buddha eine Blume darbrachte,

Abb. 59 Laute (Biwa) / Perlmutter- und Schildpatteinlage in Ahornholz

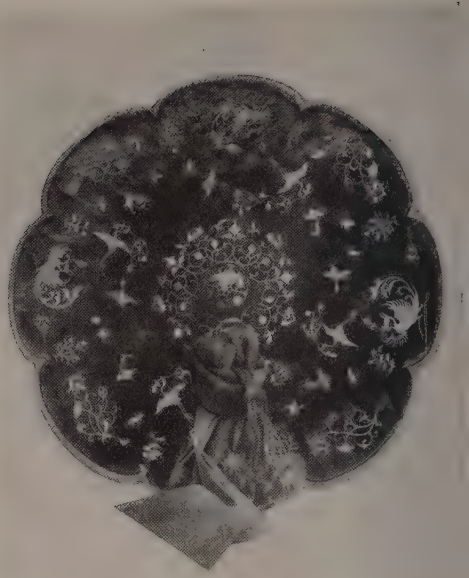

Abb. 60 Spiegel / Bronze, gelackt mit Gold- und Silbereinlage

Abb. 61 Laute (Genkan) / Rotes Sandelh mit Perlmutter- und Schildpatteinlag

Abb. 59—61 Aus dem Schatz des Shosoin bei Nara

an ihrer Stelle, ohne sie zu pflücken, mit dem Gedicht: Pflücke ich Dich, Blume, so wird meine Hand Dich besudeln. Stehend hier in den Wiesen opfere ich Dich, wie Du bist, den Buddhas der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.
Es ist das Leben selbst, das hier Heiligung wird.

CHINAS REIFE UND SPÄTZEIT

In jeder Kulturentwicklung ist der entscheidende Augenblick der, in dem das Ich in den Mittelpunkt der Probleme tritt. Erst dann wird der Mensch sich ihrer bewußt, tritt an Stelle des Triebhaften, Unbewußten die Zielsetzung. Von der Kunst wird jetzt die Erscheinung der Wirklichkeit gefordert, Raumtiefe und Modelliertheit und der seelische Ausdruck im Antlitz.
Europa hat diesen Augenblick erlebt, als aus der Bindung des Mittelalters an die Religion die Freiheit der Renaissance wurde, aus dem Glauben das Erkennen. Die namenlosen Meister der stilisierten Kirchenkunst wichen der freien Künstlerpersönlichkeit, die zum Selbstbewußtsein erwachte.
In China ist die neue Gesinnung verknüpft mit der Geschichte der Sung-Dynastien (960—1276). Wie solche Zeitalter fast immer, besitzen auch sie nicht mehr die Barbarenkraft des Beginnes. Seit dem Ende der T'ang-Dynastie gibt es kaum mehr ein einheitliches Reich. Das Zwischenreich der sogenannten 5 Dynastien ist eine Zeit tiefsten Wirrsals, und unter den Sung werden die nördlichen Grenzvölker, vor allem die Tungusen, dem innerlich schwachen Reich immer gefährlicher. Seit 1127 gehören nur noch die südlichen Provinzen dem Kaiser. Um so stärker wird der Einfluß der ungeheuren mongolischen Macht, die Dschinghis-Khan in Mittelasien begründete. Sein Enkel Kublai-Khan wird der erste Herrscher der neuen, der sogenannten Yüan-Dynastie (1276—1368).
Es besteht eine innere Wechselwirkung zwischen der physischen Schwäche dieser Zeit und ihrer kulturellen Gepflegtheit. Die T'ang-Kunst erscheint laut und bunt gegenüber ihrer stillen Zurückhaltung, die nur das Gefühl, nie die Wirkung will. Sie ist ganz schweigsam. Die Sung-Kaiser suchen in ihren Schlössern und Parks stille Zurückgezogenheit und einsames Träumen. Das Gefühl für die Landschaft erwacht mit ungeahnter Eindringlichkeit und Tiefe.

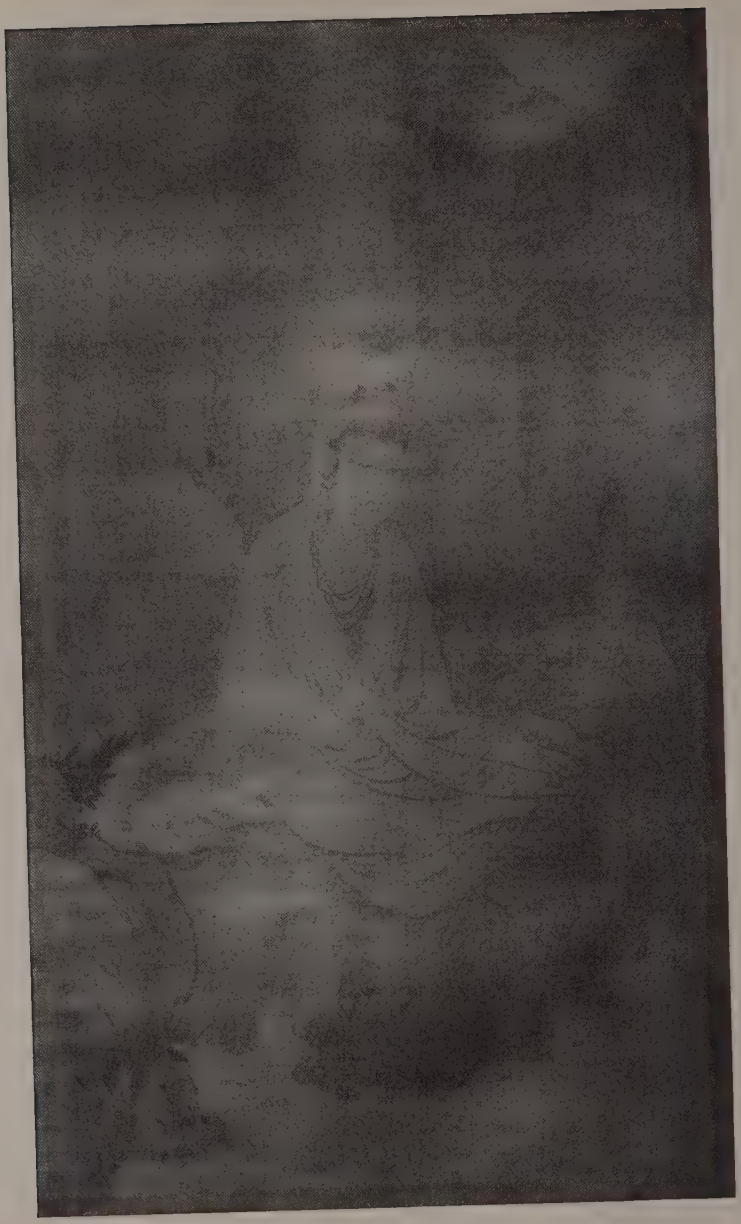

Abb. 62 Mu-hsi / Kuan-yin / Gemälde im Daitokuji, Kyoto

Diese ästhetische Einstellung führt in China zum geschichtlichen Verständnis vergangener Schönheit. Die Sungkaiser besaßen in ihren Kunstsammlungen, deren Kataloge noch erhalten sind, die erlesensten alten Bronzen und Gemälde. Eine echte Kunstwissenschaft mit aller Gründlichkeit der antiquarischen Kenntnis, des Urkunden- und Inschriftenstudiums hat es damals am Kaiserhofe gegeben. Auch das ist eigentlich charakteristisch für schwache Zeitalter. Starke sehen geradeaus und kämpfen für die Zukunft.

In dieser Kultursphäre herrschte wohl das Persönliche, aber der Individualismus nahm eine viel stillere Form an als im Europa der Renaissance. Er war ein Individualismus des Gefühls, nicht des Intellekts. Deshalb tritt das Ich der Religion nicht mit Skepsis entgegen, sondern mit dem Bedürfnis der eigenen Beziehung zu ihr, des eigenen Aufgehens in ihr. Die „Reformation" ist hier die Ablösung von Tempeldienst und Zeremoniell, Gelehrsamkeit und Opferung durch das eigene religiöse Erlebnis. Der Gottesdienst dieses Ch'an-(Zen-)Buddhismus ist die schweigende Meditation der Mönche, tiefe Versenkung bis zum Einswerden mit Buddha und mit dem All. Es gibt für ihn nicht Wichtig und Unwichtig in der Welt — eine Blume ist so viel wie der Buddha. Wir besitzen die Keramik der Zeit. Sie ist völlig im Einklang mit diesem Fühlen. Sie ist ganz ohne Schmuck. Der Ton und die Glasur, die im Töpferofen über ihn floß, sind ihre einzigen Ausdrucksmittel. Aber die Teeschalen liegen wie lebendig in der Hand, als formten sie eben ihre edle Biegung, und die Glasuren scheinen an ihr herabzufließen und im Brande glitzernd zu erstarren. Lichtblau sind sie, mit Purpurflecken, zartgrün, blütenweiß oder braunflockig. Das künstlerische Ergebnis der Zeit führt weit über alles hinaus, was in Europa die Frucht religiöser Wandlungen zu sein pflegt.

Die Gottauffassung der Malerei hat sich völlig gewandelt. Schon das ist ein Zeichen neuen Geistes, daß die Plastik, die härtere, bestimmtere Kunst, jetzt zurückt ritt. Die Stilbindungen sind völlig aufgehoben. Die Gestalten sind nicht mehr erdferne Götter, die in ihren Tempeln thronen, sondern fühlende Wesen. Um sie ist Erde, Luft, Raum. Sie bewegen sich, blicken, wandeln. Sie sind trotzdem vergeistigt und frei von aller Erdhaftigkeit, aber als selige Wesen, nicht als abstrakte Form. Denn ihr Gefühl ist tief und verklärt wie kein irdisches und die Welt um sie unendlich, wie das All.

Daß das möglich ist, beruht einzig auf der Seelenfeinheit der Künstler, die oft selbst Ch'an-Priester waren. Wohl fesselt sie kein Kanon mehr, und keine Stilbindung gibt dem

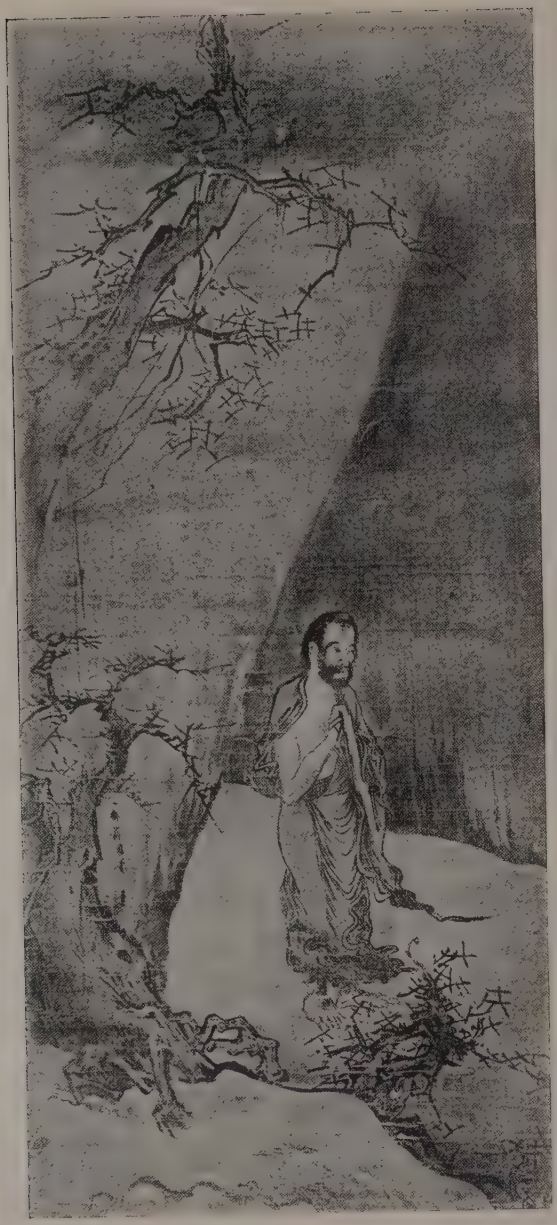

Abb. 63 Liang K'ai
Der Buddha auf dem Weg zur Erleuchtung
Sammlung Graf Sakai, Tokio

Abb. 64 Mu-hsi / Arhat

Werk den Zwang zu Größe und Haltung. Das Werk empfängt sein Leben von dem des schöpferischen Menschen. Aber es wird leise gelebt, weil es ganz vom Empfinden beherrscht ist. Das Kunstwerk ist nicht als Tat gewollt, sondern als Genuß oder Beseligung. Die chinesische Sung-Zeit ist eine der edelsten Perioden schöpferischen Künstlertums.

Abb. 62 Eine Kwanyin der T'ang-Zeit war bei aller Zartheit doch ein Idol, ein säulenhaftes Bildwerk von starrer Frontalität; die des Mu-hsi sitzt auf hohem Felsen und blickt segensreich auf das Land unter ihr. Sie ist ganz Stille — ihr ruhiges Hinabblicken, ihre verschlossene Haltung, die gestenlos im Umriß verbleibt, sind völlig lautlos. Unendlich erscheint der Raum um sie, unendlich die Tiefe, in die sie schaut, sie thront als Göttin über einer fernen Erde.

Abb. 63 Der Buddha wird jetzt gern in dem Augenblick seines geistigen Sieges gemalt, wenn er seine Askese aufgibt und dem Bodhibaum zuschreitet, um die Erleuchtung zu empfangen. Dem Ch'an-Buddhisten, dem selbst das geistige Erlebnis an Stelle aller Askese trat, mußte gerade dieser Augenblick der heiligste im Leben des Verehrten sein. In Kasteiungen gehärtet, hager und bärtig, fast unschön schreitet der Buddha des Liang K'ai durch die Einsamkeit einer harten Landschaft. Fest sieht sein Auge das Ziel, innerlich durchleuchtet und wie verklärt. Fest treten seine knochigen Füße, deren Nägel zu Krallen gewachsen sind, den Boden, hart pressen sich seine Hände aus eckigen Ellenbogen aneinander. Der Ernst des Entschlusses leitet Gefühl und Willen. Nun versteht man,

Abb. 64 warum diese Maler die Heiligen des Buddhismus, die Lohan (indisch Arhat) so tief verehren und immer wieder in langen Bilderreihen gemalt haben. Sie sind tiefe Seelenmenschen, von denen jeder ein anderes Erlebnis der Meditation verkörpert, jeder auf andere Weise vom Allgeheimnis ergriffen wird. Der Künstler findet in ihnen eine Aufgabe, die ihn aufs höchste interessiert, ein entscheidendes Problem des Zeitalters: Wie sieht der Mensch aus? Das ist für einen Chinesen nicht, wie für den Italiener, eine Frage der Anatomie. Für ihn lautet sie vielmehr: Wie spiegeln sich im Gesicht, in der Bewegung, in den Gesten, in der Landschaft um den Menschen die vielen Möglichkeiten der Seele. Das war für die religiöse Malerei Chinas in der Sung-Zeit die Grundfrage. Die Reihen dieser Heiligen abzuschreiten und nachzuerleben, was zwischen Ekstase und Versenkung, Erglühen und Güte in ihnen pulst, fordert vom Menschen das Zarteste wie das Tiefste seiner Seele. Etwas ähnliches ist in Europa nur einmal und

nie so still gemalt worden: die prophetischen Männer und Frauen des Michelangelo an der Decke der sixtinischen Kapelle.

Das zweite Problem des neuen Gestaltens stellt wie immer die Natur. Für die Landschaftsmalerei bedeutet diese Einstellung auf das Gefühl die letzte Vergeistigung. Unser Wort „Stimmung" ist grob gegenüber den schweigenden Landschaften der großen Chinesen. Ihr Naturgefühl sucht nicht die bloße Erscheinung, und unser Impressionismus mit seinen Leuchtfarben würde ihnen roh erscheinen. Sie lieben den Nebel, aus dem langsam die Linien der Gebirge sichtbar werden, lieben den Mondschein in der Dämmerung. Sie lieben den Fluß, mit dessen Wellen der Kahn still dahingleitet, lieben das Gebirge, wenn der tiefe Schnee seine Kuppen umhüllt oder im Schmelzen eben das erste Grün freigibt. Immer werden die Zeiten aufgesucht, in denen ein Werden das Gefühl still sein läßt, nie die Natur in gesättigter Kraft. Rauschen von Wasserfällen, der Klang ferner Tempelglocken, rieselnde Bäche tönen leise mit. Daß zwei Bildformate, das steil senkrechte und das lang wagerechte, Hochbild und Bildrolle, fast zum Gesetz werden, ist kein Zufall. Für europäische Begriffe ist das eine überhoch, die andere überlang. Aber nur so werden Bilder möglich, die im Verhältnis zur Welt mehr als Ausschnitte sind. Das Hochbild umfaßt mit einem Blick Höhe und Tiefe, Schlucht und Gipfel, ist ein starker Schnitt durch das Ganze der Welt. Die Bildrolle fordert langsames Anschauen. Sie abzurollen heißt einen Weg, etwa den eines Flusses vom Gebirge an Hügelland vorbei in die Ebene still zu durchwandern. Das Langbild ist konzentriert, die Bildrolle ausgesponnen. Der Mensch lebt in diesen Landschaften als ein Wesen, das ihre Zartheit genießt und verfeinert. Er ruht einsam am hohen Felsenhang und blickt sinnend zu fernen Bergen, er gleitet im Boot im stillen Gespräch mit einem Freunde zu fernen Ufern. Energie und Tat kennt diese Kunst nicht. Eine tiefe Sehnsucht nach dem Unendlichen ist in ihr. Und ist nicht weniger in den Bildern von Tier und Pflanze, die nie nur naturalistische Stilleben sind. Immer sind sie Teil der großen Schöpfung, von der All-Liebe Buddhas durchseelt.

Abb. 65 bis 71

Daß diese Bilder der seelischen Haltung der Zeit mit solcher Feinfühligkeit folgen können, daß sie alles auszudrücken vermögen, die Nähe wie die Ferne, Schimmer und Trübheit, das Vergehende und das Ewige, ist nur möglich, weil ihre Künstler den malerischen Stil zur letzten Empfindlichkeit erzogen haben. Auf uns wirken sie zunächst skizzenhaft, impressionistisch. Ganz leichte Linienzüge und Flecke schwarzer

Abb. 65 Landschaftsrolle, dem Tung Yüan zugeschrieben / Linke Hälfte
Museum in Boston

Tusche formen auf Seide oder Papier die Raum- und Tonwerte. Nur andeutend tritt die Farbe dazu, füllt manchmal die Konturen mit diskreten Flächentönungen. Aber der Sinn ist durchaus nicht der der Skizze. Es ist kein Versuch, einen ersten Eindruck festzulegen, sondern ein endgültiges Bild, etwas durchaus Vollendetes.

Der Gegensatz Europa—China wird erst hier in seiner vollen Tiefe fühlbar. Der europäische Künstler verlegt die Durcharbeitung des Bildes in dieses selbst. Die Idee wird auf die Leinwand gebracht und, häufig mit exaktem Studium aller Einzelheiten, in langer Arbeit zur Vollendung geführt. China legt die Durcharbeitung in die Seele des Künstlers. Erst wenn sie ganz voll vom Erlebnis ist, schreibt er mit möglichst wenig Strichen alles ihm Wesentliche — und nur dieses — hin. Gefühl und Form sind dann ganz rein, ganz einfach geworden, und der Künstler ist ihrer ganz Herr. Die Hand muß bis zur Routine geübt sein. Als einmal ein fürstlicher Besteller ungeduldig wird, weil ein Bild nicht fertig wurde, und drängte, zeigte ihm der Künstler eine ganze Kammer voller Skizzen und warf dann sofort mit ein paar Strichen das Bild fertig auf die Seide. So sehr war es sein inneres Eigentum geworden, so sehr beherrschte er seine Form.

Für diese seelische Essenz ist die chinesische Tusche so das vollkommene Material wie Ölfarbe und Tempera für Europas bemühte Beherrschung des einzelnen. Denn die

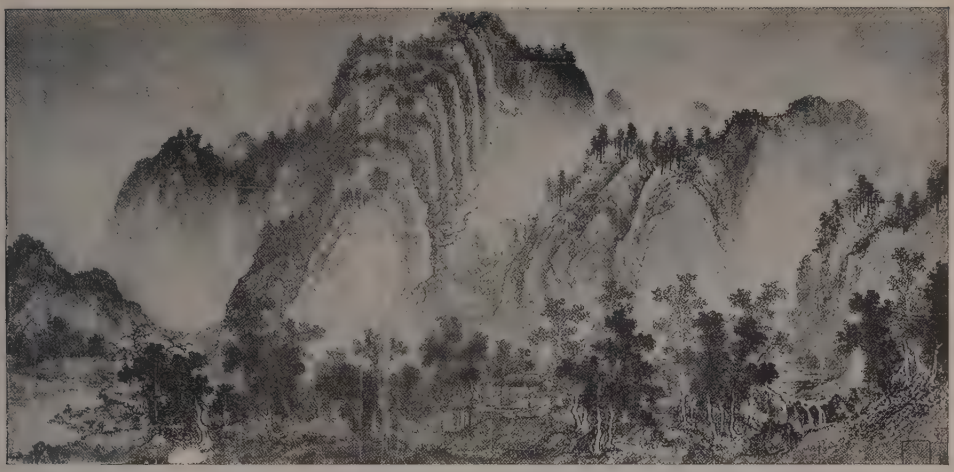

Abb 66 Landschaftsrolle, dem Tung Yüan zugeschrieben / Rechte Hälfte
Museum in Boston

Seide saugt die Tusche beim Strich ein und duldet keine Korrektur, geschweige denn ein Radieren. Was der Künstler malt, muß gleich ganz vollkommen sein.

Die Geschichte der Malerei in China ist ziemlich klar zu verfolgen. Auf einer früheren Kulturstufe, als in der Kunstgeschichte Europas, tritt in Ostasien die Landschaftsmalerei neben die religiöse, löst sich die Landschaft von der Gestalt, der sie als Hintergrund dient, und wird selbst Kunstwerk. Dieser Augenblick, für den eine neue Freude am rein Künstlerischen Voraussetzung ist, läßt sich gut bestimmen. Er liegt kurz nach 700, auf der Höhe der T'ang-Zeit. Damals malt — wird überliefert — der große Wu Tao-tzu eine Landschaft in Konkurrenz mit einem anderen Maler, der sein Thema in monatelanger Arbeit mit allen Einzelheiten Form für Form ausführt. Er selbst kehrt ohne Skizzen von dem Nebenfluß des Yang-tse zurück, der sein Thema ist, antwortet auf erstaunte Fragen: „Ich habe die Landschaft in meinem Herzen" und malt in einem Tag Hunderte von Meilen Landes an die Wand. Fast mythologisch wird in dieser Erzählung die Eroberung des neuen Weltbildes auf einen Zeitpunkt zusammengedrängt. Und auch als religiöser Maler war Wu Tao-tzu von gleicher Genialität. Er hat wohl zuerst dem Pinselstrich die Erregtheit gegeben, die die strenge, idolhafte Zeichnung in die beseelte Naturform verwandelt. Sein ungefährer Zeitgenosse Wang-

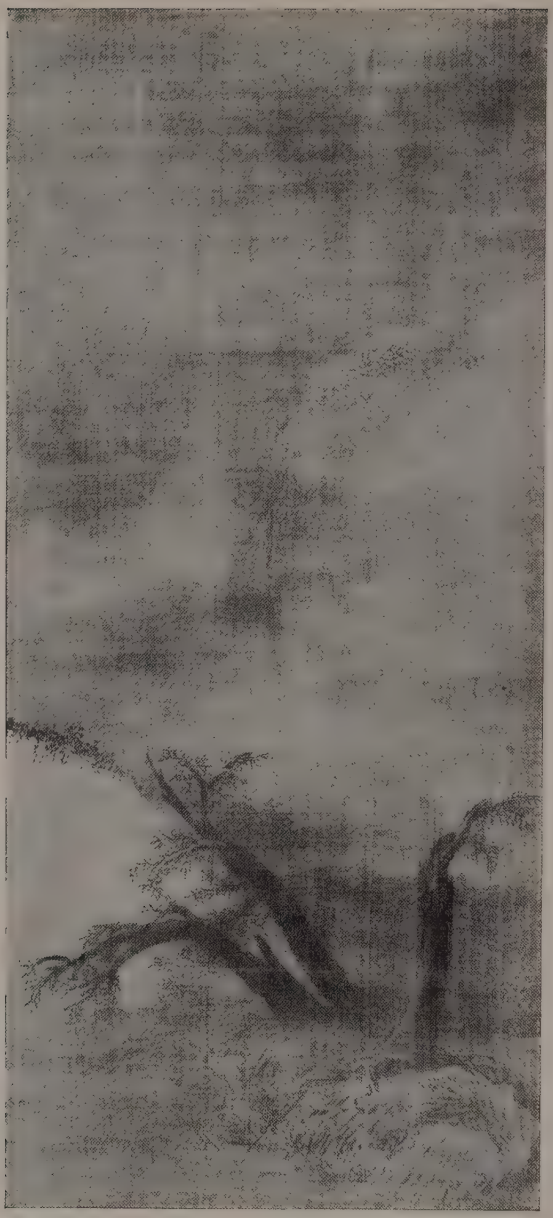

Abb. 67 Liang K'ai / Schneeschmelze
Sammlung Graf Sakai, Tokio

Wei (um 700—760) war schon konsequenter ausschließlich Maler landschaftlicher Stimmungen. Ebenso Dichter und Ästhet wie Maler, ist sein Thema die beseelte Natur.

Wir können verfolgen, wie in der Zwischenzeit zwischen T'ang und Sung, den sogenannten 5 Dynastien, die Landschaft den Charakter der Detailmalerei verliert und die Gründe sich zum Bild zu verschmelzen anfangen. Eine Landschaftsrolle, die dem Tung Yüan (Ende 10. Jahrhundert) zugeschrieben wird, zeigt dieses Stadium, das etwa dem des Patinier im Holland des 16. Jahrhunderts entspricht. Sie ist von einem unnennbaren Duft der Fernen und so gestuft, daß man vielleicht einmal die Maler dieses Zeitalters als die genialen Entdecker wird ansehen müssen. Damals werden auch die malerischen Mittel auf ihre Höhe gebracht, Pinsel, Reibstein und Tusche ausgebildet. Aus dem Zusammenhang mit Heiligtum und Altar genommen, muß das Bild nun in einen neuen Rahmen gebracht werden, um zur Geltung zu kommen. Denn wenn auch die Kultur des Ostasiaten es nicht erträgt, das Bild an eine Zimmerwand zu hängen, wo es bald an Interesse verliert, sondern es nur hervorholt und betrachtet, wenn sein Sinn darauf steht, so fordert doch seine Empfindlichkeit gerade dann die Isolierung. Sie geschieht durch Umrahmung mit Brokatstreifen, deren Schimmer gegen die dunkle Tusche abgrenzt, ohne so plump zu sein wie unsere Holzrahmen. Die Ablösung der Kunst vom Kirchlichen ist so konsequent, daß jetzt die weltlichen Behörden die Kunstpflege übernehmen und am Ende des 10. Jahrhunderts der Kaiser Li Yü die erste Akademie gründet.

Abb. 65 u. 66

Abb. 70

Die Sungkaiser haben diese Gründung fortgeführt, und die Malerei ihrer Zeit bedeutet überhaupt die klassische Höhe. Gegen die Kalligraphie, die der Ostasiate wegen ihrer abstrakten Geistigkeit geradezu bevorzugt, setzt sie sich erst jetzt durch. Wichtigste Malernamen der nördlichen Sung sind Kuo Hsi, Li Lung-mien und Kaiser Hui Tsung, der letzte der nördlichen Dynastie, der 1125 sein Reich an die Barbaren verlor und ein Jahrzehnt später in der Verbannung starb. Große Namen des überbliebenen südlichen Reiches sind Li Ti, Ma Yüan, Hsia Kuei, Mu-hsi und sein Schüler Liang Kai. Kao Yan Hui gehört schon der Yüan-Dynastie an. Wir kennen von fast allen diesen Malern wenigstens etwas, aber nur mit zweien oder dreien können wir wirklich den Begriff ihrer Individualität verbinden. Nur so viel scheint feststellbar, daß der Höhepunkt der Entwicklung etwa bei Hui Tsung liegt und bei den späteren bereits eine Abstumpfung des Gefühls beginnt. Man hat den Eindruck, daß die Stimmungen anfangen, kon-

Abb. 67 bis 71

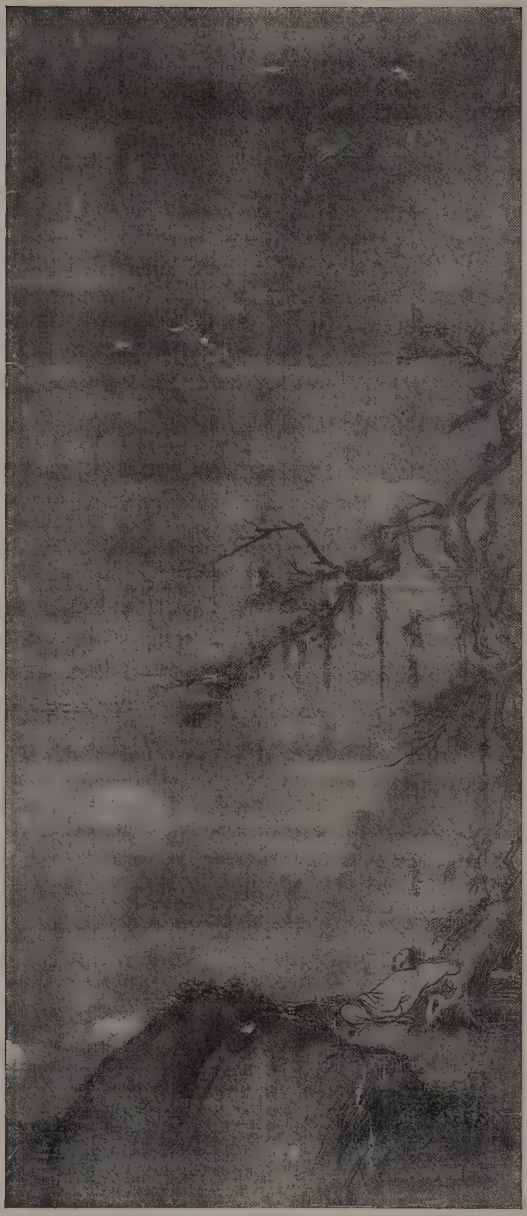

Abb. 68 Kaiser Hui Tsung
Träumerische Sommerlandschaft

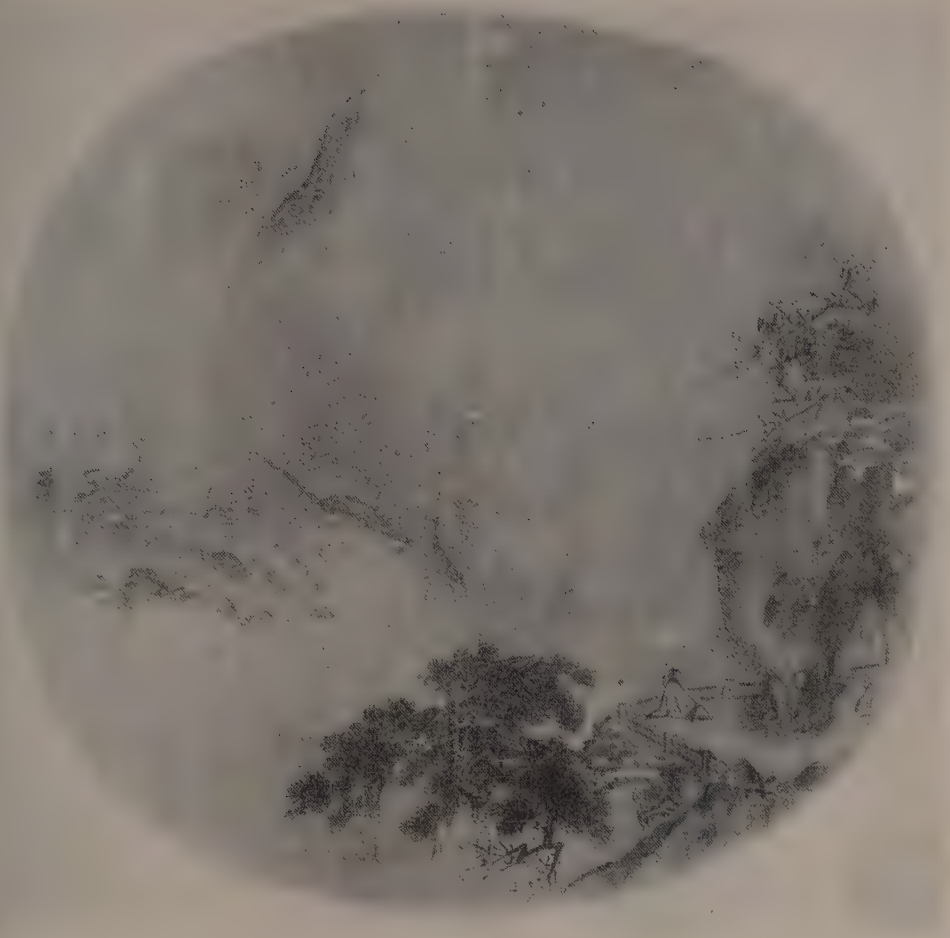

Abb. 89 Li Kung-nien / Im Anblick des Wasserfalls
Berlin, Ostasiatisches Museum

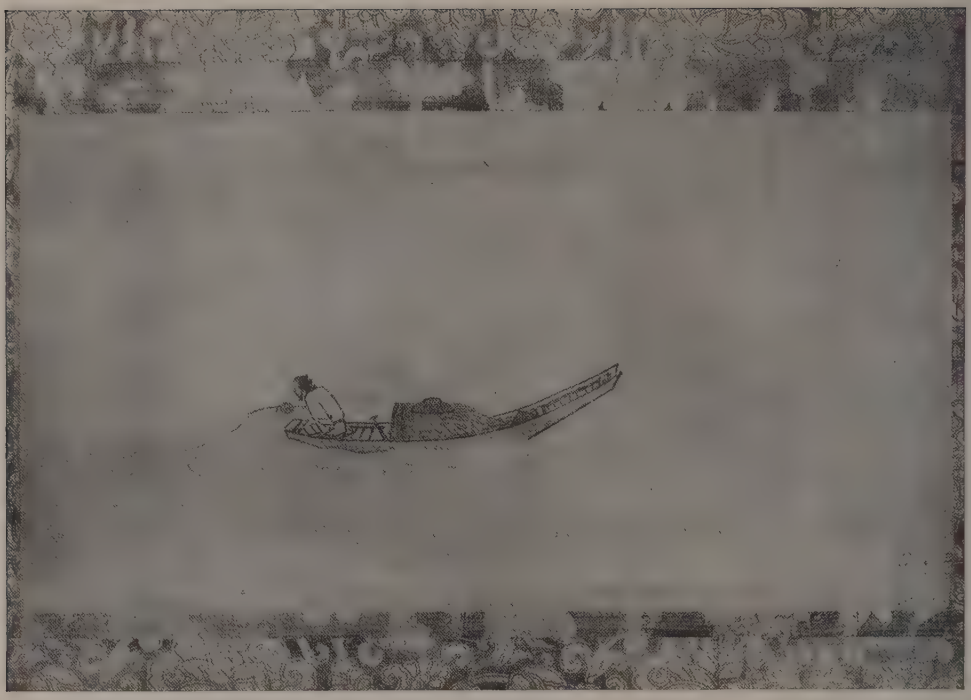

Abb. 70 Ma Yüan / Einsamer Angler / Tokio, Fürst Inouye

ventionell zu werden, daß sie nicht mehr unmittelbar aus der Landschaft erfühlt sind. Die Menschen, bisher Träger der Stimmung, fangen an, das Bild zu beherrschen.

Es wird für die Malerei des späten China, seit der Ming-Zeit, charakteristisch, daß der Inhalt das Gefühl überwiegt. Eine neue starke Kunst der Tatsachen entsteht. Es gibt jetzt Genrebilder, bei denen die Landschaft nur noch Hintergrund für einen Heiligen, Dichter oder Fischer ist. Und selbst bei den reinen Landschaften und Blumenbildern überwiegt das stoffliche Interesse. Das realistische Ahnenporträt, großfigurig und würdevoll, tritt jetzt neben die Seelentafel, die nur den Namen trug. Die Darstellung verdrängt die Idee. Man ist massiver geworden.

Tatsächlich bedeutet das Jahr 1368, mit dem wieder eine chinesische Dynastie, die der Abb. 72 Ming, den Drachenthron einnimmt, in der Gesamtkultur eine neue Stilwende. Sie betont bewußt ihr Chinesentum, sucht Anknüpfung an jede alte Tradition, vor allem an Kung-futse, diesen Gesetzgeber des nationalen Ethos. Das geschieht sehr bewußt

Abb. 71 Ma Lin(?) / Am Wasserfall
Tokio

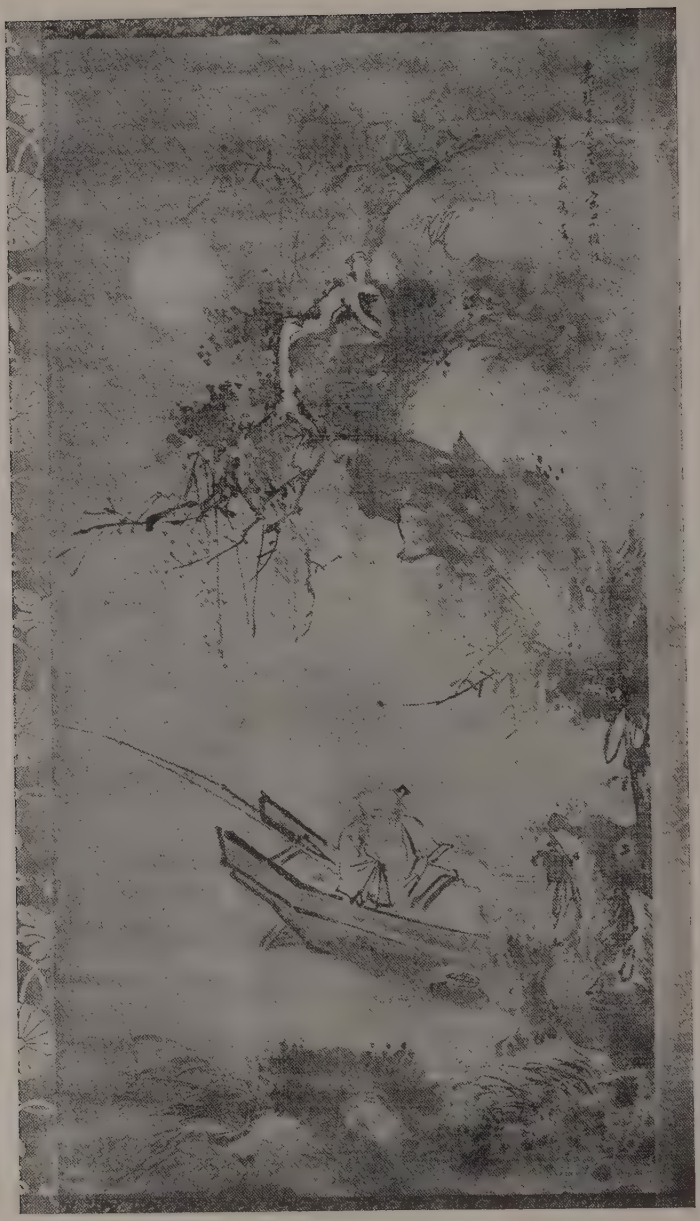

Abb. 72 Hsieh Chin / Mondlandschaft (1561)
Tokio, Graf Okubo

und mit viel Pathos. Man kann die Analogie mit der europäischen Kunstentwicklung auch hier weiterführen. Denn die Kunst dieser Dynastie, die bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts herrscht, entspricht in ihren Tendenzen durchaus unserem Barock.

Auch in China tritt die Baukunst aus dem Dienst der Kirche in den des Herrscherhauses und gibt seinem Thron den Rahmen äußerer Würde und Unnahbarkeit. Aber Versailles ist unbedeutend und phantasielos gegen den Kaiserpalast von Peking. Aus dem alten Stil der Holzhallen entwickelt, ist doch alles eindrucksvoller, sind die Wirkungen besser abgestuft. Die Aufeinanderfolge der drei mächtigen Höfe, die Führung durch monumentale Tore und Hallen, die Zielsetzungen in den Hauptgebäuden wollen ganz große Wirkungen, die feierlich vorbereitet werden. Mächtige massive Unterbauten, geführt wie Festungsmauern, tragen Hallen und Pavillons. Enorme Dächer sichern den Hauptbauten die Wirkung. Die Tempel werden ehrfurchtgebietende Monumente. Der Rundtempel der Jahresgebete beherrscht in seiner Wucht den Raum ganz anders als die Pagoden früherer Zeit. Was damals selbständiges Stockwerk war, ist jetzt nur noch Gliederung, und die geteilte Silhouette mündet mit allen Biegungen jetzt in den großen Schwung eines Daches und seine Knaufbekrönung. Die Pagoden bevorzugen die Flaschenform, die die Stupawölbung fast ganz ohne Unterteilungen zum monumentalen Denkmal steigert. Dies ist die Zeit der großen staatlichen Architekturen, der Stadtmauern von Peking und der Erneuerung der chinesischen Mauer. Die Kaisergräber greifen mit den Alleen ihrer Grabwächter weit ins Land; auch den Weg zu dem toten Herrscher umsäumt noch das Spalier eines steinernen Gefolges von Mannen und Tieren. Überlebensgroß sind sie monumentale Steigerung des Lebens zu großer Plastik, nicht, wie die Grabfigürchen der T'angzeit, seine graziöse Wiederholung.

Abb. 73

Abb. 74

Abb. 75

Diese Gesinnung bedeutet für das Kunstgewerbe die Steigerung zu hemmungslosem Reichsein und Prunken. Wie der Palastbau die Würde des Herrschers, verkündet seine Ausstattung den Reichtum. Die Freude am Prunk und am Lebensluxus hat die Lebenskultur endgültig abgelöst. Das bedeutet, daß das Handwerk nicht mehr das Material verfeinert und vergeistigt, sondern ihm Wirkungen aufzwingt, die ihm fremd sind, und die Technik dazu erzieht, sie zu erreichen. Die Geschichte des Kunstgewerbes in der Ming- und der ihr folgenden Mandschu-Dynastie (Ch'ing, 1644—1911) ist die Ausbildung dieser raffinierten Arbeitsweisen. Der Lack, der bisher nur durch Einlagen geschmückt wurde, die seinen Sinn als Flächenüberzug

Abb. 73 Innentor des Kaiserpalastes in Peking

Abb. 74 Der Tempel der Jahresernte in Peking

achteten, wird jetzt fast ein plastisches Material, in Schichten geschnitten, bunt und reich bemalt. Das Gerät, das er ziert, verschwindet unter ihm und seinem Prunken. Die Seide, bisher zartes Gewebe mit diskreter Musterung, wird jetzt buntgestickt als Material für Prunkgewänder und reiche Vorhänge. Und über die Gefäßbronze legt sich die Buntheit der Zellenschmelzranken.

Der Töpfer weiß kaum mehr, daß er Gefäße formt und daß ihr Sinn ist, Flüssigkeiten zu fassen. Die Hauptleistung ist Schmiegsamkeit der Formen, Glanz und Dekor. Die große Entwicklung der chinesischen Keramik in dieser Spätzeit wird einzig getrieben von der Freude am Schmücken und Erzählen, die auch die Entwicklung der Malerei leitete, nur daß sie dieser naturgemäßer und daher weniger gefährlich war. Weil es die feinsten Formen hergibt und den weißesten Malgrund besitzt, wird jetzt das Porzellan jedem anderen keramischen Material vorgezogen. Nach und nach erobert die Keramik die ganze Farbigkeit einer Malkunst. Das 15. Jahrhundert beherrscht erst das Kobaltblau, allerdings in einer Feinheit der Abstufungen, die den Vasenbildern Gemäldewert gibt. In ihrem Inhalt überwiegen die Genredarstellungen, und schon am Ende des 15. Jahrhunderts hat der Keramiker gelernt, wirklich zu malen. Die Zeit des Kaisers Kang-hsi (1662—1722) ist die der schönsten Porzellane. Die Glasur ist ganz weiß und blasenlos, die Oberfläche gleichmäßig. Die keramische Malerei bildet zahllose Spielarten aus. Das Kobaltblau stuft sich zu zarten Tönungen, auf schwarze Glasur (black mirror) wird die Zeichnung in Gold eingebrannt, zwischen körnigem Blaugrund (powder blue) bleibt weißer Raum für Landschaften oder Blütenzweige, und naturalistische Landschaften in leuchtend grünen Tönen (famille verte) füllen bei vielen Vasen die ruhigen runden Wände ganz aus. Überhaupt sind die Formen der Gefäße selbst, die oft noch die der alten Opferbronzen bewußt und würdevoll nachbilden, bestrebt, möglichst große Flächen zu bilden. Und wenn die Dekoration noch so bunt ist, selbst wenn sich ganz verschiedenartige Farbklänge nebeneinanderstellen, sind sie doch von einem erlesenen Geschmack geordnet. Man kann sich von der Ausdehnung dieses Kunsthandwerks kaum einen zu großen Begriff machen — allein in dem Hauptort der Porzellanfabrikation, in Ching-te-chen, sind etwa 3000 Öfen in Betrieb gewesen. Sie arbeiteten schon viel für Europa, das diese glänzende Ware leidenschaftlich kaufte. Sie hat auch ihr Rokoko gehabt: die zarte „rosa" Familie des Jahrhundertendes, der Zeit des Kaisers Chi'en-lung.

Abb. 76 bis 78

Abb. 75 Ruhendes Dromedar / Grabstraße der Minggräber

Black mirror-Vase mit Goldmalerei
Museum für Völkerkunde
Berlin

Vasenpaar der sog. grünen Famille
Grund: powder blue mit Goldmalerei
Schloß Charlottenburg

Abb. 76—78 Chinesische Vasen der Kang-hsi-Zeit

Aber gerade, daß Europa mit chinesischer Ware dieser späten, reichen Arten und der ganz entarteten Folgezeit überschwemmt wurde, hat die falschesten Vorstellungen über die Kunst Chinas erzeugt. Wir wissen heute, daß es nicht das Land klingelnder Glöckchen und kopfwackelnder Porzellanpuppen ist, sondern wahrscheinlich das größte Kulturland der Erde.

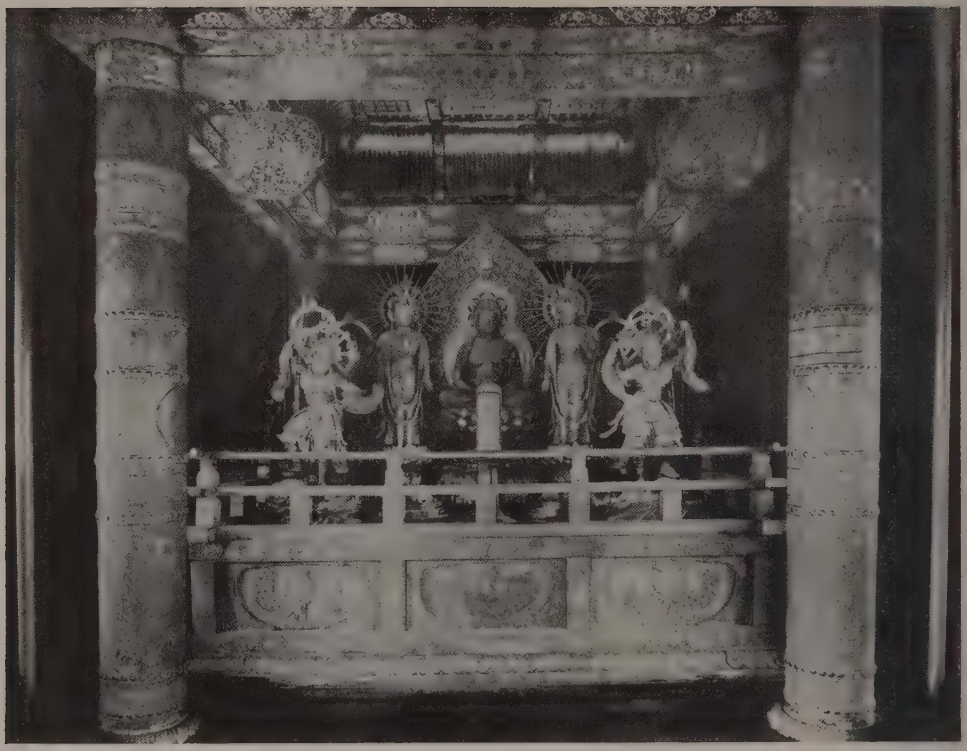

Abb. 79 Goldene Halle des Chusonji
Grabtempel des Fujiwara Kiyohira (gest. 1126)

JAPANS REIFE UND SPÄTZEIT

Diese Wege geht Japan nicht mehr mit. Die kulturelle Loslösung von China hatte schon begonnen, seitdem 895 eine Gesandtschaft seinen politischen Verfall festgestellt hatte. Und sie bedeutet zugleich die künstlerische Isolierung und die Verweisung auf sich selbst.

Japans Eigengefühl erstarkt, und mit ihm bildet sich eine nationale Kunst, die sich von der chinesischen ganz unabhängig macht. Sie ruht auf der alten Grundlage stilisierter Zeichnung, die sie entwickelt, indem sie sie zu noch größerer Schärfe und Präzision erzieht. Aber bei aller Stileinheit geraten religiöse und profane Kunst geradezu in einen Gegensatz. Es ist der in der Geschichte typische der religiösen Tradition zur nationalen Neubildung. Entscheidend ist die Zeit der neuen Residenzstadt Heian (Kyoto) und der Fujiwara-Shogune (794—1185).

Der Buddhismus wird ungeheuer einflußreich. Kluge Priester nehmen die Götter und Dämonen des Shinto in sein System mit auf und verankern ihn so in der Nation. Die Klöster füllen sich mit Mönchen und werden so mächtig, daß sie ganze Heere aufstellen, die in die Fehden der Zeit sehr aktiv eingreifen. Die legitime Kaisermacht sinkt, gegenüber Adel und Geistlichkeit, zum Schatten herab. Aber in den obersten Hofbeamten, den Shogunen, besitzt das Land tatsächliche Regenten. Vom Ende des 9. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. haben nicht die Kaiser, sondern die Shogun-Dynastien den Perioden der japanischen Geschichte die Namen gegeben. Ihre Herrschaft ist nicht ohne Kraft, und das japanische Nationalgefühl hat an ihnen seinen festen Halt gefunden. Ist es den Japanern doch gelungen, 1274 den Mongoleneinfall abzuschlagen, dem China unterlegen war.

Dieses Wechselspiel des religiösen und politischen Lebens spiegelt sich treu in der Kunst wider. Sie baut sich ganz auf dem ererbten Gut der Nara-Zeit auf. Die Formen und Techniken, die damals aus China einwanderten, sind zum Eigenbesitz geworden und werden weiter verfeinert. Die Stilgrundlage ist noch die edle Empfindung, daß der Schmuck die Form zu achten habe, in der Fläche bleiben müsse und sie nur schmücken, nicht überschreien dürfe. Aber seine Grazie wird zum Glanz gesteigert. Die Phantasie bemächtigt sich seiner Elemente, um sie zu vervielfältigen.

Die einzige bedeutendere Fujiwara-Architektur, der Grabtempel des Fujiwara Kiyohiro, der 1126 starb, ist in der Anlage eine einfache Balkenhütte, wie die Tempelhallen der T'ang-Zeit, und nur 5 Meter lang. Aber seine Rundsäulen und Deckenbalken sind durch den Schmuck aller Schwere beraubt. Vergoldete Bronzebleche umkleiden die Säulenfüße, Goldlack und Schwarzlack mit Perlmuttereinlage bilden Ranken, die sich biegsam zu ovalen Gespinsten verbinden. Es ist die Fortentwicklung des Schmuckes, der den Flächen der Geräte im Shosoin eingefügt war. Der kleine Raum schimmert wie ein Juwelenkästchen. Überhaupt erfährt der Lack jetzt seine feinste Ausbildung als Flächenüberzug. Auch das Kunstgewerbe prunkt mit ihm. Er gibt auf Truhen und Kästen den buddhistischen Schriften die kostbare Hülle. Zum feinsten Gewirk vervielfältigt, erreicht er die äußerste Grenze, an der der Schmuck noch dem Geräte dient. Einen Schritt weiter wird er es beherrschen. Abb. 79

Dieser Hang zur Verzierlichung ist überhaupt national-japanisch. Während China neue Stile entwickelt, bildet Japan seinen Formbesitz bis zur Zersetzung durch. In

Abb. 80 Der Buddha
Gemälde der frühen Fujiwara-Zeit im Tempel Shingoji

einer Zeit, in der die buddhistische Andacht eine ganz neue Kunst schafft, erfindet Japan höchstens einige neue Gottformen. Sein Ziel ist Glanz, nicht Religiosität. Stil und Typus seiner religiösen Bilder setzen die Tradition der Nara-Zeit einfach fort und werden immer leerer, weil ihnen kaum noch ein tieferes Gefühl entspricht. Sie sind mit höchster Präzision gemalt, werden sehr subtil, aber nicht im Sinne einer Empfindung, sondern einzig in dem des Ornamentes. Sie werden, wie das Kunstgewerbe, überverziert, und es ist schließlich peinlich, zu entdecken, daß das Interessanteste an diesen Buddhas und Bodhisattvas ihre Gewandmuster sind. Abb. 80

Das Positive ist dagegen Japans starke Neigung zum Realismus. Wie die Zeichnung sich in den Andachtsbildern zum Ornament verfeinert, härtet sie sich in der Historienmalerei. Aus der stilisierten Linie entsteht die persönliche. Auch das ist Weiterführung der Tradition, auch sie hat ihre Wurzeln schon in der Han- und T'ang-Zeit. Aber das Erwachen des politischen Lebens in Japan, seine Kämpfe und Fehden, gibt nun dem erzählenden Talent so starke Nahrung, daß sich eine eigene Schule (Yamato-E) realistischer Schilderung bilden kann.

Sie trägt Japans nationale Kunst. Sie schildert die Wunder der großen Tempel, das Leben ihrer heiligen Priester, die Fehden und Intriguen der Adelsgeschlechter. In langen Bilderrollen wird mit exakter Deutlichkeit Szene für Szene abgespielt. Dramatisches steht neben Zartem, Grausiges neben Groteskem. Deutlichkeit ist das künstlerische Ziel. Das ganze reiche Leben des Landes ist in diesen Werken. Den traditionellen Linienstil haben sie zur höchsten Präzision entwickelt. Die Personen, auch die bedeutungslosesten, werden lebendiges Glied der Vorgänge, alle Bewegungen haben Spannkraft, sind aktiv, greifen in den Raum und die überlieferte hohe Perspektive wird so steil, daß man in Höfe und Paläste, Kämpfe und Verhandlungen von oben hineinschaut. Abb. 81 u. 82

Jede Szene, jede Gestalt ist gleich wichtig. Es gibt keinen Unterschied zwischen Hauptsachen und Nebensachen, Held oder Diener, und doch ist alles von höchster Klarheit. Wahrscheinlich ist es die glänzendste Erzählungskunst der Welt. Von ihren Meistern scheint Mitsunaga der Bedeutendste gewesen zu sein.

Diese Kunst wächst bis zur Größe monumentaler Bildnisse. Die großen Porträts der Staatsmänner und Feldherren sind in ihrer ruhigen Präzision geradezu Symbole der inneren Stärke des Volkes. Sie sind so wirklich wie möglich, dabei ganz stilisiert Abb. 83

Abb. 81 Mondnacht im Palast / Aus den Genji Monogatari / Tokio, T. Masuda

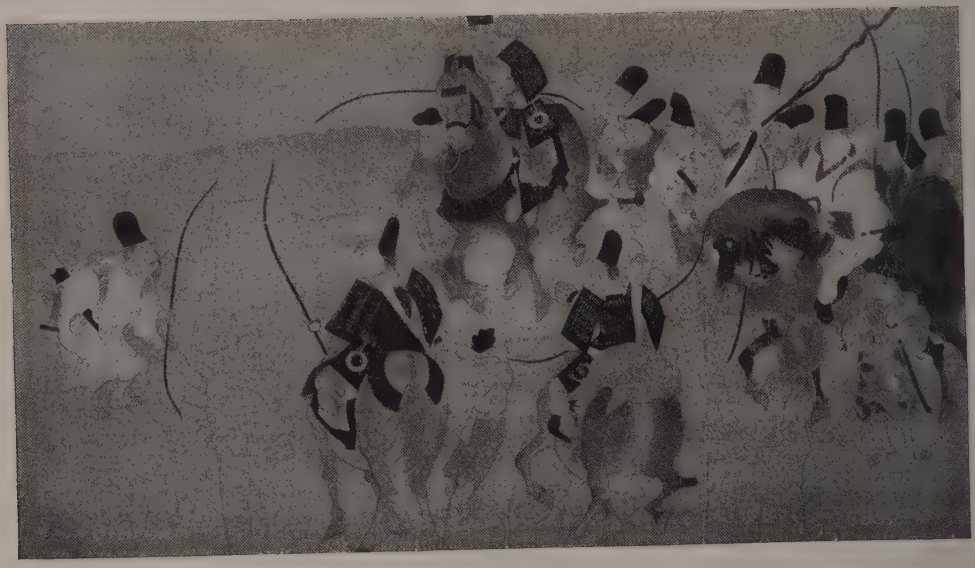

Abb. 82 Mitsunaga Fujiwara
Kampfszene aus den Geschichten des Ban-Dainagon

Abo. 83 Takanobu Fujiwara
General Shigemoro

und dadurch nicht mehr Porträts, sondern Heroenbilder. In harter Isoliertheit stehen sie in der Fläche, ganz zusammengefaßt. Wenn die Rollen erzählten, schweigen sie und thronen.

Es gibt eine Plastik, die die Geschichte dieser Malerei begleitet. Sie übertrifft sie noch an Monumentalität. Alles, was wir noch haben, sind religiöse Werke, Bildnisse verehrter Priester und Patriarchen. Das Gefühl für Größe und Wirklichkeit vereint sich in ihnen zu einer Monumentalität voll inneren Lebens. Es sind glühende Seelen, deren Haltung ihnen das Gotthafte gibt. Der Hauptmeister war Unkei, der um 1200 schuf. Abb. 84 u. 85

Am Beginne des 13. Jahrhunderts, in der Kamakura-Zeit (1185—1337), in die diese Werke noch hineinreichen, wird der Verkehr mit China wieder aufgenommen. Religiöse Gesandtschaften treten mit den Zen-Klöstern in Verbindung und verpflanzen ihre Kultur nach Japan. Das bedeutet, daß neben den Linienstil der Raumstil tritt. Japan lernt jetzt eine Perspektive kennen, die den Raum nicht durch jähe Linien konstruiert, sondern die Fernen der Landschaft durch Abstufung der Töne zur Form werden läßt. Es sieht einen Stil, der die Wesen und Dinge nicht als tastbare Objekte formt, sondern Abb. 86 bis 88

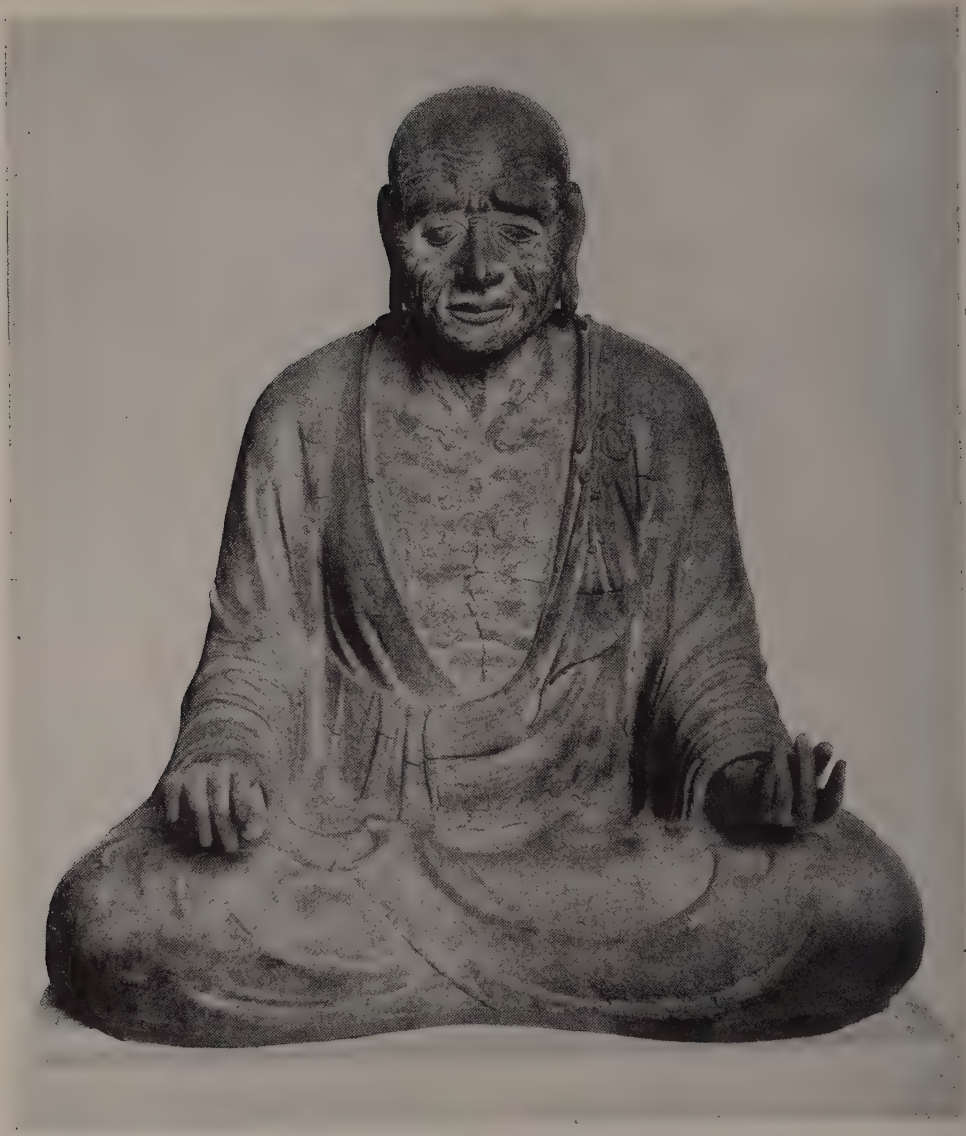

Abb. 84 Der Priester Giyin / Holzstatue im Tempel Okadera

Abb. 85 Unkei / Der Patriarch Vasubundhu
Holzstatue im Kofukuji bei Nara

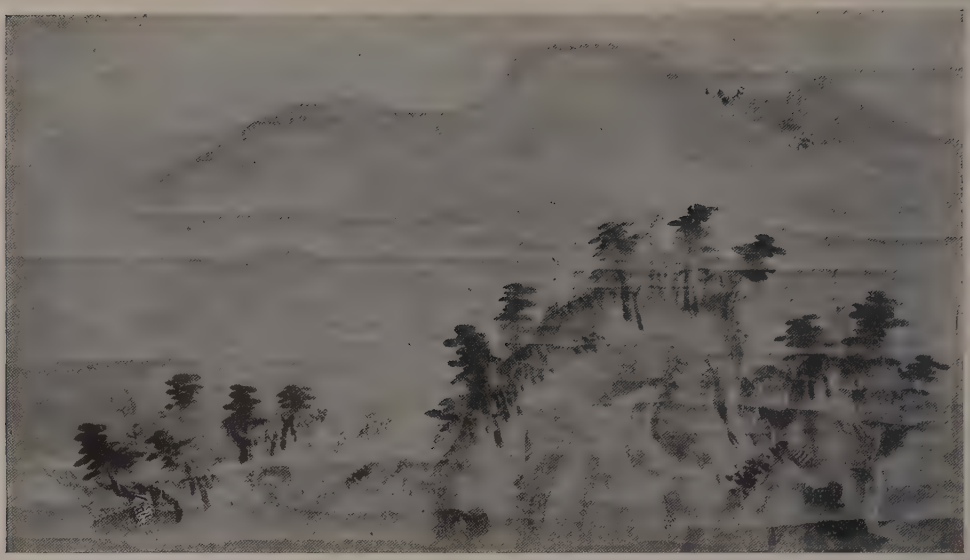

Abb. 86 Sesson / Landschaft / Im Tempel Konchi-in in Kyoto

vom Licht umflossen modelliert, und erkennt seine ungeheure Überlegenheit. Und wieder ist Japan stark genug, um diesen Eindrücken nicht zu unterliegen, sondern sie zu verarbeiten. Seine großen Maler, wie Soami, Sesshu und Sesson, die schon der Ashikaga-Zeit (1337—1573) angehören und ebenfalls Zen-Priester waren, sind Meister des Tusche-Stils. Die Sicherheit von Auge und Hand ist jedem chinesischen Meister ebenbürtig. Der Strich ist womöglich noch routinierter, noch lebhafter, weicher und schwellender. Aber der innere Sinn ist sehr anders. Die Landschaften sind fesselnde Ausschnitte aus der Natur, die Tiere voll Bewegung, die Pflanzen voller Saft. Aber alles ist mehr Darstellung als Gefühlswert. Der Sinn der japanischen Bilder liegt in dem, was sie darstellen, nicht, wie in China, in der Empfindung, die sie auslösen. Sie sind wirklich nur Impressionen.

Stets überwiegt in Japan das artistische Interesse bei weitem das seelische. So erklärt sich der innere Verlauf der japanischen Kunstgeschichte, die Fortdauer der traditionellen Kunst als Tosa- und Kanoschulen bis weit in die letzte Periode, die Tokugawa-Zeit (1513—1868). Damals, am Ende seiner Kunstgeschichte, erscheint eine ganz realistische Schule (Ukiyoye), die den Alltag mit aller Frische seines Lebens zum Thema nimmt. Ihre Bilder sind von außerordentlichem Reiz, und die Farbenholzschnitte, die

Abb. 87 Sesson / Star / Tokio, Beppu

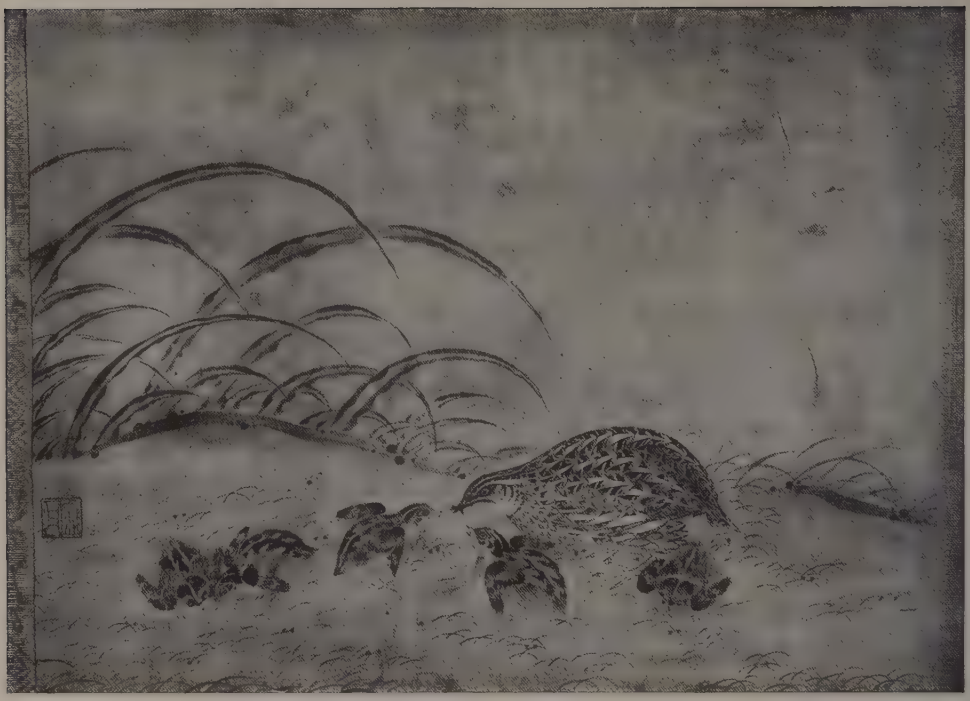

Abb. 88 Sotan Oguri / Wachtelmutter mit Jungen / Tokio, Baron R. Kuki

aus dieser Richtung hervorgehen, wie die Schauspielerblätter des Sharaku, die eleganten Kurtisanen des Utamaro, die Landschaften und Volksszenen des Hokusai sind bei aller Grellheit von einem Sinn für das Wirkliche, den so in Asien nur Japan besessen hat.

Im Kunstgewerbe wird das noch deutlicher. Schon seine Bedeutung für die japanische Kunst, die eigentlich die der Malerei übertrifft, beweist, daß das Land seine Ziele im Leben sucht. Die Entwicklung führt sein Kunstgewerbe, wenn es die Zweckerfüllung aufgibt, in den Dienst der Daseinskultur. Es ist sehr die Frage, ob Japan den Zen-Geist überhaupt in seiner ganzen religiösen Tiefe nachgefühlt oder ihn bloß als Verfeinerung des Lebensgefühls aufgenommen hat. Er ist es, der das Kunstgewerbe vom ornamentalen Überschwang fort zum Gefühl führt. Der berühmteste Lack der späten Fujiwara-Zeit, die Türen am Schrein des Taëma-Tempels, die Sadatsune 1243 gearbeitet hat, gestaltet das Symbol des Lotos schon als Pflanze, die in ihrer Schönheit religiöse Innigkeit ahnen läßt. Noch ist Harmonie zwischen der Aufgabe,

Abb. 89

Abb. 89
Türen eines Altarschreines im Taema-Tempel / 1243

Abb. 90 Lackkästen von Koami Nagashige / Tokio, Kaiserliches Museum

Tür zu sein, und der Darstellung. Noch ist der Lack als Überzug der Tür stilisiert, aber golden und silbern löst sich schon die Darstellung vom schwarzen Grund. Wie die Blüten auf steilen Stengeln aufsteigen, sich wiegen und blühen und ihnen leise der Wind Blütenblätter entgegenträgt, füllen sie die Fläche mit schmiegsamer Zartheit.

Der erste japanische Keramiker, der zum Künstler wurde, Toshiro, begleitete 1223 einen Zen-Priester auf seiner Chinareise. Und es ist bezeichnend für sein Japanertum, daß er sich von allen Glasuren der Sung-Töpfer nicht die stillen zum Vorbild wählte, die weißen oder lichtblauen, sondern die braun gefleckten, lebendigen. In Japan wird dann aus der schweigenden Meditation der Zen-Priester das Chanoyu, die Teezeremonie, aus dem Ritual das ästhetische Erlebnis. Freunde finden sich in einem Haus zusammen, um im stillen Gespräch feinsten Genuß zu pflegen. Der Schmuck des Gartens, der Blütenzweig in der Vase, das Bild, das der Hausherr in eine Nische des kleinen Zimmers hängt, sind aufs zarteste aufeinander abgestimmt. Die

Abb. 91
Schwertschmuck von Kojo Mitsuiye / Um 1600

Gefäße, die bei der Zubereitung der erlesenen Teesorte verwandt werden, sind schlichtschön mit ihren braunen Überlaufglasuren. Alles ist so zurückhaltend wie möglich, auch das Gespräch, das schweigsam ist, um dem Gefühl Raum zu lassen. Es gab Ästheten, deren Anordnungen klassische Vorschriften wurden und deren Teegefäße heute noch Heiligtümer sind. Für das Lackgerät bedeutet diese wachsende Empfindlichkeit, daß der Schmuck den Zweck ganz zurückdrängt, da seelische Inhalte ausgesprochen werden sollen. Ein Schreibzeug muß in allen seinen Gliedern, von den Teilen seines Gehäuses bis zum Wassertropfer auf einen poetischen Gedanken abgestimmt sein, der den Schreibenden nachdenklich stimmt. Kästen, die man auf Wanderungen in die Natur mitnimmt, sind nicht bloße Behältnisse für den Proviant, sondern müssen sich der Naturstimmung einfügen. Alle ihre Teile werden von einem Leitmotiv durchzogen, dessen Durchführung und Abtönung an die Technik des Lackes höchste Anforderungen stellt. Er folgt jeder Feinheit des Gedankens, wird ein bildbares und formbares Material. Seine Meister erreichen mit dichterer oder zarterer Goldbeimischung die Getöntheit der Tusche und mit Färbungen und Einlagen glänzende Wirkung.

Das Schwert war in der Zeit der feudalen Fehden ritterliche Waffe, sein Stichblatt Schutz für die Hand. Jetzt wird aus dem Ritter der Kavalier, und die Schwerter sind die Symbole seiner Ehre. Seit 1500 etwa werden sie zu Kunstwerken und so geschmückt, daß der Goldschmied so wichtig wird wie der Plattner. Stichblätter, Schwertnadeln und die Haltepflöckchen für die Verschnürung werden wahre Kleinkunstwerke. Ihre

minutiöse Reliefarbeit, höchst ideenreich in den Motiven, verlangt vom Handwerker die Kultur von Generationen. Wie die Lacktechnik erbt sie sich jahrhundertelang in den Familien fort.

Abb. 90 u. 91

Und sie entartet wie diese. Die Lacke und Schwertzierate der Tokugawa-Zeit sind mit ganz vereinzelten Ausnahmen nur noch farbige Reliefs. Sie haben alle innere Feinheit verloren und prunken nur noch mit Gold und Einlagen. Das Raffinement, die Schulung des Auges und der Hand schafft Kleinkunstwerke von unerreichbarer Feinheit, die völlig seelenlos sind. Es ist eine Stilverderbnis, deren technische Vollendung nicht über ihre innere Leere hinweghelfen kann. Allzusehr sind die Formen veräußerlicht. Japans Kunst hatte innerlich nicht mehr viel zu verlieren, als sie der europäischen und amerikanischen Exportware unterlag.

ISLAM

Eine Kunst des Fanatismus. — Religiöse Gesetze verbieten dem Rechtgläubigen die Darstellung von Mensch und Tier. Damit ist der islamischen Kunst der Weg versperrt, den Indien, Ostasien, Europa gingen. Plastik und Malerei schalten für die Kunst aus und damit jeder unmittelbare seelische Ausdruck. Die entscheidenden Künste werden Baukunst und Kunsthandwerk. Gerade sie, die Moscheen, Häuser, Paläste, Geräte bilden, müßten streng an die Zweckerfüllung gebunden sein. Statt dessen ergießt sich nun der volle Strom der Phantasie, überall abgedämmt, in diese Bahnen. Die Freude an der sinnlichen Formung entscheidet im Islam über das Schicksal der Zweckkünste. Daher die schöpferische Freiheit der Baukunst und die Triebkraft des Ornamentes, daher die Fähigkeit, fremde Formen bedingungslos aufzunehmen und zu eigenen umzuwandeln. Daher die Entwicklung jedes Handwerks, besonders der Keramik, zu einer Vielseitigkeit und Biegsamkeit, die selbst an den Wänden riesiger Bauwerke ausdrucksvoll bleibt. Mit der Leichtigkeit eines echten Künstlertums werden schwierige Probleme zu leuchtenden Werken, neben denen Ostasien schlicht, Europa unfähig wirkt. Ein französischer Gobelin ist ein Wandgemälde mit textilen Mitteln — ein persischer Teppich ist durchaus Teppich, bleibt Fläche und ist trotzdem von einem Reichtum, neben dem der Gobelin förmlich trocken erscheint. Eine italienische Fayence ist ein Gefäß, das eine Darstellung trägt — eine islamische Vase bleibt durchaus Gerät und ist doch das reichste, schillerndste Werk, das das Kunsthandwerk kennt. Wie in Tausendundeine Nacht oder dem Papageienbuch kein Märchen in sich sein Ende findet, jedes zugleich Teil einer anderen Erzählung ist, die es umrahmt und weiterleitet, wie in ihnen nichts logisch, aus Gründen, alles wie aus dem Spieltrieb des Dichters geschieht, ist auch die islamische Kunst ein bezauberndes Spiel phantastischer Formschöpfungen.

Diese Freiheit der Formung war nur möglich, weil der Islam selbst ein flutender Strom ist und keine irgendwo festgewurzelte Kultur. Die islamische Kunst entsteht auf einer ganz anderen Basis als jede andere. Sie ist nicht die Kunst eines Volkes, das sie als seinen Formwillen durchbildet, sondern einer Religion, die als fanatische Bewegung lebt. Von der schmalen Basis Arabiens bricht 632 nach Mohammeds Tod der Sturm los. In erstaunlich kurzer Zeit überflutet er den größten Teil Asiens, ganz Nordafrika und kommt in Europa erst im Herzen Frankreichs zum Stehen. 635 fällt Damaskus, ein Jahr später

Jerusalem, 637 Babylonien, 642 das hochkultivierte Perserreich der Sasaniden. 641 war Ägypten erobert, 647 Karthago, um 700 Armenien, 712 Spanien, dann Indien, Turan (Turkestan), Konstantinopel. Und die meisten dieser Reiche waren der Sitz uralter Kulturen, die der Barbarei der Wüstenaraber unendlich überlegen waren.

Infolgedessen hat die islamische Kunst anfangs überhaupt kein eigenes Gesicht und später in jedem Lande ein anderes. Noch bis ins 8. Jahrhundert sind ihre Bauten eine Musterkarte von Stilformen, die sich allmählich zu verbinden anfangen. Die eigenen Leistungen sind ganz bescheiden. Die wichtigste Aufgabe, der Typus des eigenen Gotteshauses, die Moschee, wird wie ein Notbehelf geschaffen, der dann verewigt wird. Der Gebetsplatz im Lager des vorrückenden Heeres wird zum viereckigen Hof, um den Schutzhallen errichtet werden. Die Seite der Qiblah, der Gebetsrichtung nach Mekka, wird als Hauptseite ausgestaltet. Hier werden die Säulenreihen vermehrt, ein besonderer Raum für den Kalifen und seinen Hof abgetrennt (Maqsura), die sehr kleine Gebetsnische hineingetieft, eine Kanzel hingestellt. Aber es entsteht keine Front nach außen, keine Gliederung innen. Die Moschee ist noch kein Bauwerk, sondern ein schlichter Rahmen um die buntgekleidete Gemeinde und um den feierlich geordneten Rhythmus der Verneigungen ihres Gottesdienstes. Der Charakter des Improvisierten haftet ihr immer noch an. Nur die ununterbrochene Reihung der Säulengänge läßt etwas von der späteren Freude an der Bewegung empfinden. Aber es hat lange gedauert, bis der Islam sich eigene Formen schuf.

Die ältesten Moscheen sind entweder primitive Holzhallen gewesen oder entnahmen, wie die Amru-Moschee in Kairo, die Säulen den Tempeln der verdrängten Heiden als selbstverständliche Kriegsbeute. Von den Bauten der Omajjaden, die in Syrien ein eigenes Kalifat gründeten, hat jeder einen anderen Charakter. Ihre Hauptmoschee in Damaskus, 705 von Walid erbaut, eine Hofmoschee, schließt mit den Emporen über ihren Säulenreihen an die Bautradition des Landes an und benutzt das Material einer christlichen Kirche, die es wiederum aus einem römischen Jupitertempel entnommen hatte. Der Felsendom in Jerusalem, 691 über einem prähistorischen Opferstein errichtet, der zu allen Zeiten ein hohes Heiligtum war, ist ein achteckiger Zentralbau, mit halbkugliger Kuppel geschlossen. Er setzt durchaus einen christlichen Kirchentypus fort, der im Lande zu Hause war. Das kleine Schlößchen Qussejr Amra, in der Wüste nahe am Toten Meer am Anfang des 8. Jahrhunderts erbaut, als Anlage sehr

Abb. 92

Abb. 92 Der Felsendom in Jerusalem

bescheiden, besitzt sogar noch Fresken; sie sind durchaus weltlich, mit großer Freude am nackten Körper gemalt. Ihr Stil steht seltsam in der Mitte zwischen spätgriechischem Impressionismus und den indischen Fresken von Adschanta. Das Schloß von Mschatta, das unvollendet blieb, vermutlich weil sein Erbauer Walid II. 744 während des Baues von den gequälten Fronarbeitern erschlagen wurde, war besonders glänzend geplant. Wir kennen nur die Fassade und den Thronsaal, dessen reicher Grundriß sicher nicht von den arabischen Beduinen erfunden wurde. Die Kapitelle seiner Säulen sind schlechtweg spätgriechisch. Am unteren Teil der Torfassade läuft ein reicher Ornamentfries entlang, nicht als Sockel, sondern als Saum. Der Gedanke ist alt-orientalisch und kommt genau so wie die durchlaufende Zickzackbewegung, die schwungvoll über die ganze Fassade zieht, schon in Alt-Mesopotamien vor. Aber die Einzelheiten sind wieder zum Teil spätgriechisch, zum Teil persisch. Es macht durch-

Abb. 93

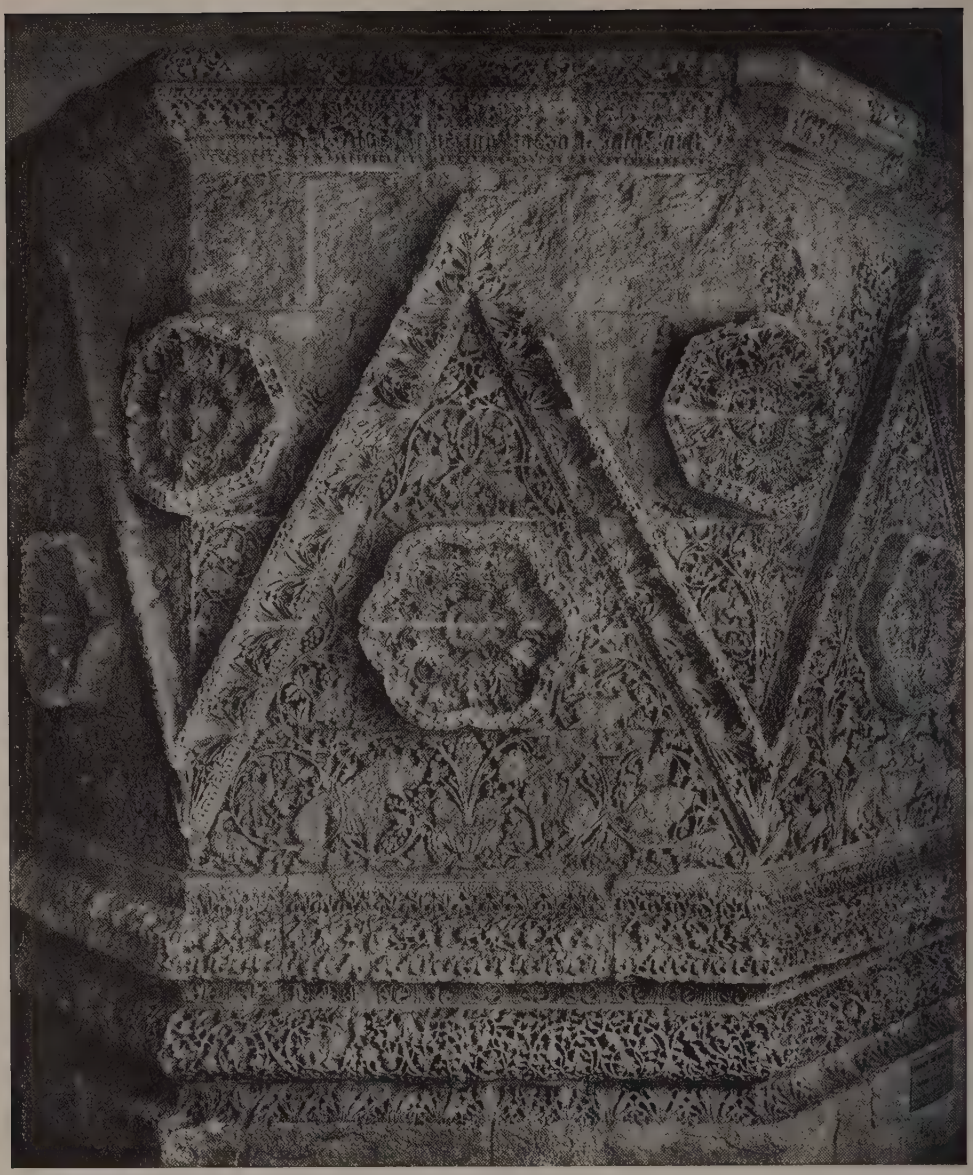

Abb. 93 Turmsocke des Schlosses von Mschatta
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

aus den Eindruck, daß die Kunst, die sich nach dem Einbruch der Griechen im Orient entwickelte und die wir eigentlich nur aus Palmyra und den Riesentempeln von Baalbek kennen — wir nennen sie gewöhnlich hellenistisch —, mindestens zu gleichen Teilen griechisch und orientalisch war, daß die phantasievollen Völker Asiens alle Ornamentformen miteinander verschmolzen, die östlichen und die westlichen, und die griechische Geordnetheit in ein wundervoll wildes Strömen verwandelten. Mschatta steht am Ende dieser Entwicklung.

Erst in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts bildet sich in einem Teil des islamischen Asien ein echter, einheitlicher Stil. Eine nationale Bewegung, die die religiöse des Islam durchschneidet, gibt ihm die Grundlage. Ungefähr seit dem 8. Jahrhundert drängen die Turkvölker aus Innerasien vor, friedlich und kriegerisch. Die Kalifen werben sie als Garde an und bauen ihnen eine eigene Stadt in der Nähe von Bagdad, wie die Soldatenstadt Potsdam bei Berlin oder Versailles bei Paris angelegt wurde. Das war Samarra. Es hat nur von 838—883 bestanden. Von seinen beiden Stilen ist der strengere — der andere steht Mschatta nahe — wohl sicher türkisch, und es ist kein Zufall, daß Ibn Tulun, der als Herrscher über Ägypten zur gleichen Zeit in Kairo eine Moschee gleichen Stils erbauen ließ, ebenfalls aus einer bucharischen Türkenfamilie stammte. Wieder sind es Mongolen, die das Bedürfnis nach klarer Formdefinition fühlen.

Schon der Gedanke, das Minaret vollkommen vom Bau zu isolieren, es frei vor die Eingangsseite zu stellen, ist sehr logisch — soll doch der Gebetsruf in die Stadt hinausklingen. Auch sein Aufbau ist es. Er zeigt nur die klare Führung des Treppenaufgangs, der sich um den Turmkern immer höher und höher schraubt. Die Moschee selbst ist annähernd quadratisch. Eine Mauer, in Samarra mit Halbtürmen bewehrt, schließt sie ein, wie eine Festung. Vierkantige Pfeiler, ziemlich eng gestellt, mit steilen Spitzbögen überwölbt, bilden die Gangreihen um den Hof. Aber die leichte Holzdecke, die auf ihnen ruhte, bedurfte keiner so starken Stützung — die Bögen wirken durchaus als Verbindung von Pfeiler zu Pfeiler, als Bewegung. Auch die Ornamentik der Ibn Tulun-Moschee, die einzige erhaltene, ist so gemeint. Sie säumt die Pfeilerkanten mit dekorativen Säulchen, die Bögen mit schmalen Schmuckrändern und füllt ihre Unterflächen mit durchlaufenden Friesen. Das islamische Stilgefühl fordert keine tektonische Gliederung nach den Baufunktionen, sondern Bewegung und ihre Weiter-

Abb. 94

Abb. 95

Abb. 94 Minaret der großen Moschee von Samarra

führung, aber einstweilen noch eine sehr geordnete. Es fordert dasselbe auch in der Hausarchitektur. Wir kennen sie aus Samarra: Ein ornamentaler Sockel bekleidet den unteren Teil jeder Zimmerwand. Reiche Nischen sind in ihren oberen Teil eingetieft, als Ersatz für Schränke, die diese Völker, die am Boden hocken, so wenig kennen wie Stühle oder Tische. Sie achten nur auf Flächen, und so sind diese die Grundlagen ihrer Ornamentbildung. In rhythmischer Reihung fügen sie ununterbrochen und ohne plastische Gliederungen Form an Form. Aber die Stilisierung ordnet alles der Fläche ein, die präzise Abgrenzung jeder Teilform gegen die nächste klärt das Gefüge, und die Bewegung bleibt streng. Abb. 96

Es ist überraschend, daß der mohammedanische Mensch bei aller Freude an der Bewegtheit doch am Beginn seiner Kunst ein so starkes Bedürfnis nach Klarheit hat. Es steht geradezu in Widerspruch zu unserem Begriff von islamischer Kunst als einer bis zur Zuchtlosigkeit geschmückten. Tatsächlich ist dieser Begriff falsch. Die islamische Kunst hat genau so wie jede andere eine Entwicklung durchgemacht, die in gerader Linie vom Strengen über das Bewegte zum Pathetischen führt. Daß diese Begriffe sich im Islam anders einkleiden, als in der europäischen oder ostasiatischen Entwicklung, ist selbstverständlich, weil die religiöse Gesinnung andere Ziele, die völkische Zusammensetzung andere Grundlagen aufstellt. Aber unser Begriff von islamischer Kunst ist überhaupt falsch abgeleitet, nämlich von der Alhambra. Deren Stil ist wirklich zuchtlos. Ihre Säulen und Bögen sind bloße Steigeformen ohne sinnvolle Gliederung, ihre Wandbekleidung ist Reihung von Ornamenten oder Schriften zu Friesen, deren Detailformen unerlaubt trocken sind und deren Gipsmaterial zur Formverdünnung geradezu verleitet. Von den Kernländern des Islam aus gesehen, ist das provinziell. Nur von Asien aus zeigt die islamische Kunst ihr wahres Gesicht.

Dort haben seit dem Jahre 1000 die türkischen Stämme unbestritten das politische Übergewicht errungen, vom Aralsee bis Indien, vom Pamir bis zum Mittelmeer. Der Seldschukke Tugril Beg, aus der Kirgisensteppe hervorgegangen, erobert von Buchara aus Turkestan und Persien und ist tatsächlich der Herr des Kalifates. Seine Söhne und Nachfolger breiten ihre Macht nach Vorderasien und Syrien aus. Und während der Sturm des Dschinghis-Khan gegen 1220 ihre Macht in Innerasien bricht, hat sich eine ihrer Dynastien in Kleinasien bis 1300 behauptet und sehr bedeutende Bauten hinterlassen.

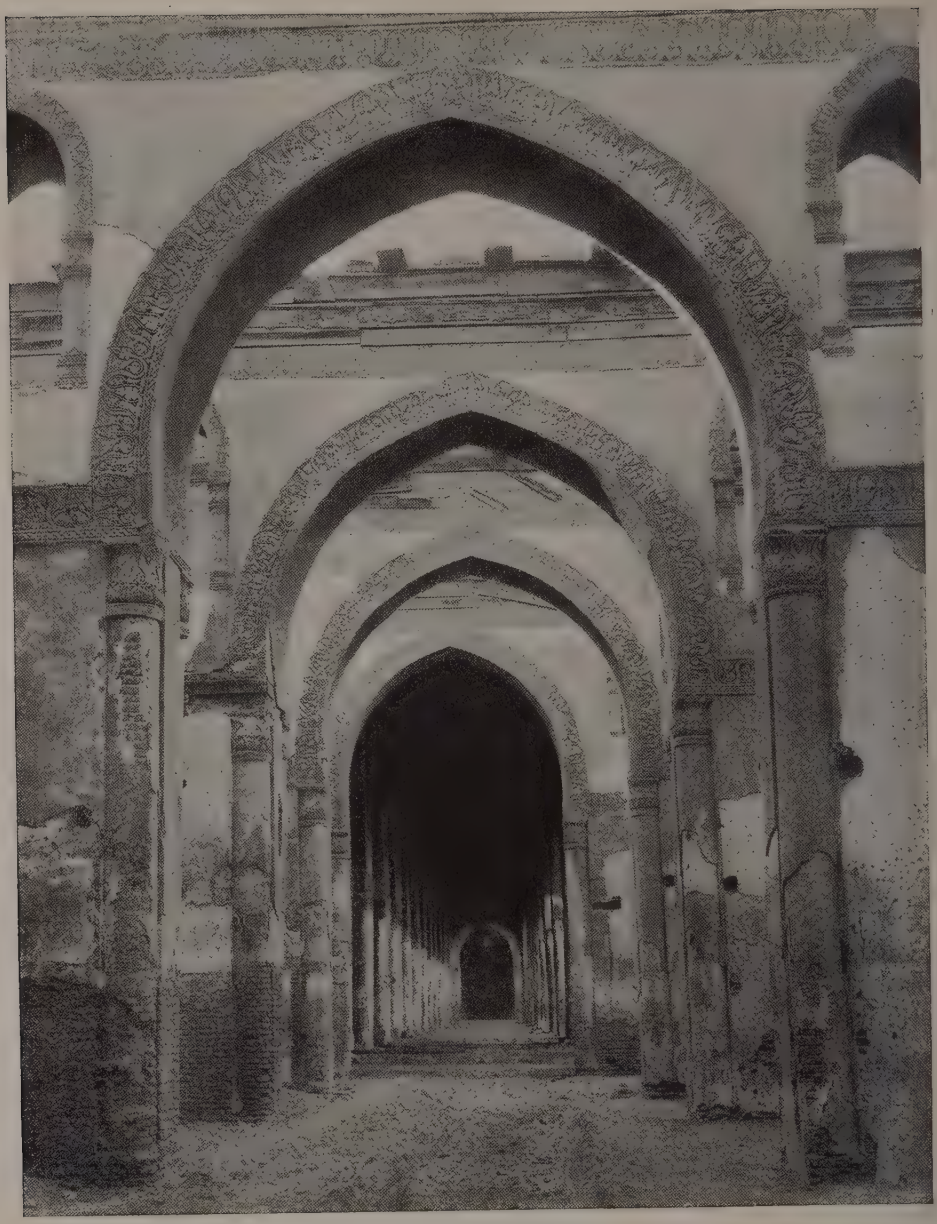

Abb. 95 Pfeilergang in der Moschee Ibn Tulún in Kairo

Was in dieser Zeit in Asien gebaut wird, ist nun schon von sehr bewußter Klarheit. Der Aufbau wird präzis, die Silhouette bestimmt, der Sinn jeder Architektur ganz eindeutig. Es herrscht ein Bedürfnis nach innerer Logik, das keine Verkleidung verträgt und die Oberfläche des Baumaterials zugleich zur Haut des Gebäudes macht. Alles Vorhergehende erscheint nun dumpf und unbestimmt.

Die Moschee leitet aus den Randbauten des alten Typus, der eigentlich keine Architektur war, sondern ein umhegter Raum, zwei entscheidende Formen ab: die Medresse, die Lehrmoschee, deren Akzente Vortragshallen in der Mitte der Hofseiten sind, und die Kuppelmoschee, die aus der Maqsura eine monumentale Architektur entwickelt. Am entschiedensten definiert sich das neue Wollen in den Moscheen der kleinasiatischen Seldschukken in Konja. Die akzentlose Umfassungsmauer ist aufgegeben. Monumentale Torbauten bilden echte Fassaden mit klar betontem Eingangsziel. Nur zeigt sich in der Art, wie das geschieht, der Gegensatz zu unserem Stilgefühl: die Formen, die wir als Füllung ausbilden würden, sind durch starke Plastik betont, die Rahmungen zurückgedrängt und breite Verbindungen, etwa durch Schriftbänder, stellen eine äußere Einheit in der Fassade her. Für die Minarets bedeutet das, den Ausdruck in ihrem Ansteigen zu suchen. Deshalb die enorme Steigerung ihrer Höhe und ihr steiles Aufgerecktsein. Hoch herrschen sie heute noch über Städte und Steppen. Drei Grundtypen kennt Asien: Der mesopotamische ist eine hohe Säule auf einem Würfel als Unterbau, zwei starre Formen, die ohne Vermittlung einfach aufeinandergestellt sind. Der persische, von Ziegelfriesen streng umgürtet, deren Reiz im Wechsel der Verbindungen besteht, steigt langsam schmäler werdend an, manchmal zu enormer Höhe. Das Minaret der Kaljan-Moschee in Buchara ist 60 Meter hoch, so daß von seiner Spitze Verbrecher zu Tode gestürzt wurden, wie in Rom vom tarpejischen Felsen. Ein dritter Typus, der in Delhi vorkommt wie im bucharischen Gebirge und in Konja, ist wohl wirklich türkisch: ein jähes Aufsteigen in starken Senkrechten. Runde schmale Wulstungen, scharf abgesetzt, stoßen aufwärts, harte Kanten zwischen ihnen steigern die Steile. Auch Moscheen und sogar Festen dieses Stiles gibt es im Turan, und seine Grabbauten gehen wie seine Minarets durch ganz Innerasien.

Abb. 97

Abb. 98

Abb. 99

Die Grabbauten sind heute die Hauptwerke des islamischen Mittelalters — wahrscheinlich nur, weil sie die Geschichtskatastrophen in Innerasien am besten überdauert

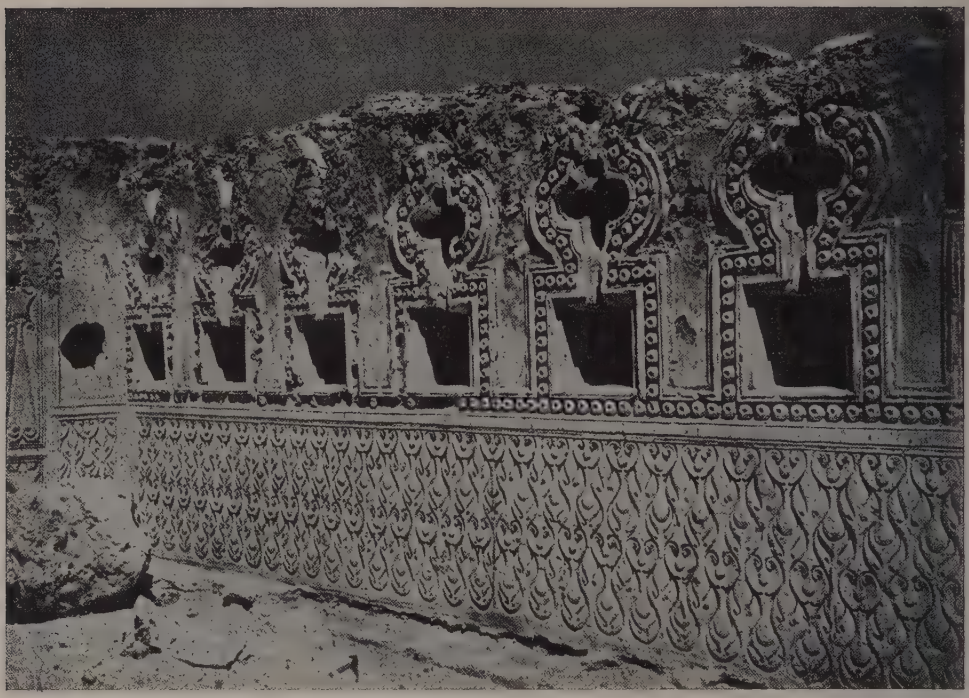

Abb. 96 Zimmerwand in Samarra

haben. Die Verehrung des Mohammedaners für seine Glaubenshelden — und die Kriegshelden zählen für ihn mit darunter — trug Sorge, sie zu erhalten, bindet noch heute Stoffopfer um die Stangen mit Roßschweifen und legt Widderhörner an ihren Schwellen nieder.

Abb. 100

Schöpferisch ist hier wieder die Durchbildung — die Typen selbst, der Grabturm und das Mausoleum haben eine lange Geschichte, die weit vor die mohammedanische Kunst führt, und sind wenig wandelbar. Der Grabturm ist schlicht logisch, Wand und Dach werden gern stark gegeneinander abgesetzt. Seine Dekoration gleicht naturgemäß der der Minarets. Nur ein mongolisches Reich hat in Nachtschewan geschmücktere Gebilde hinterlassen. Die Mausoleen sind an sich reicher. Hinter einer Fassade öffnet sich hoch ein viereckiger Raum, den über achteckiger Wölbung eine Kuppel überdeckt. Die schönsten, noch aus dem 12. Jahrhundert, stehen in Usgen, der alten Residenz der Karakhane, die von ihrer Burg aus den wichtigsten Karawanen-

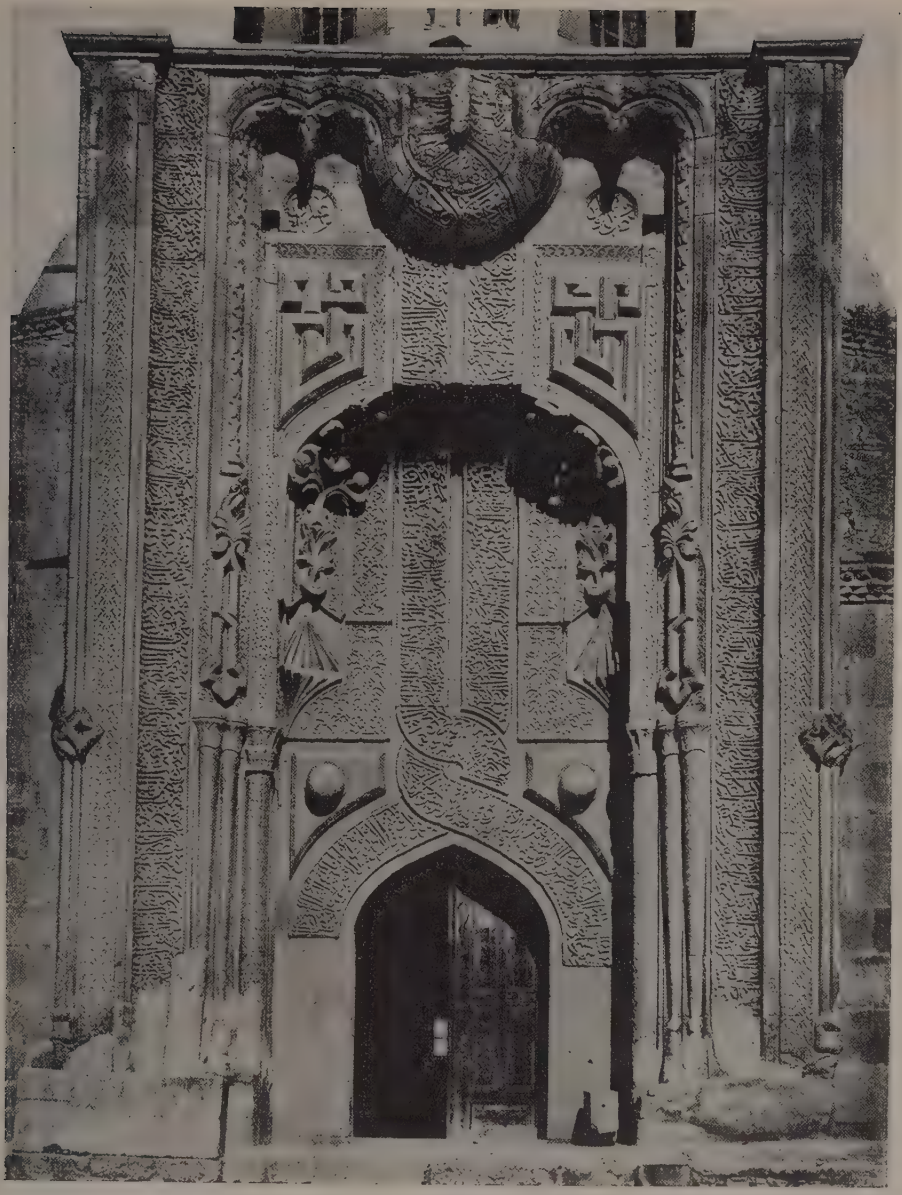

Abb. 97 Tor-Fassade der Indsche Minare in Konja

Abb. 98 Minaret der Kaljan-Moschee in Buchara

Abb. 99 Alt-Delhi / Minaret des Kuttub eddin

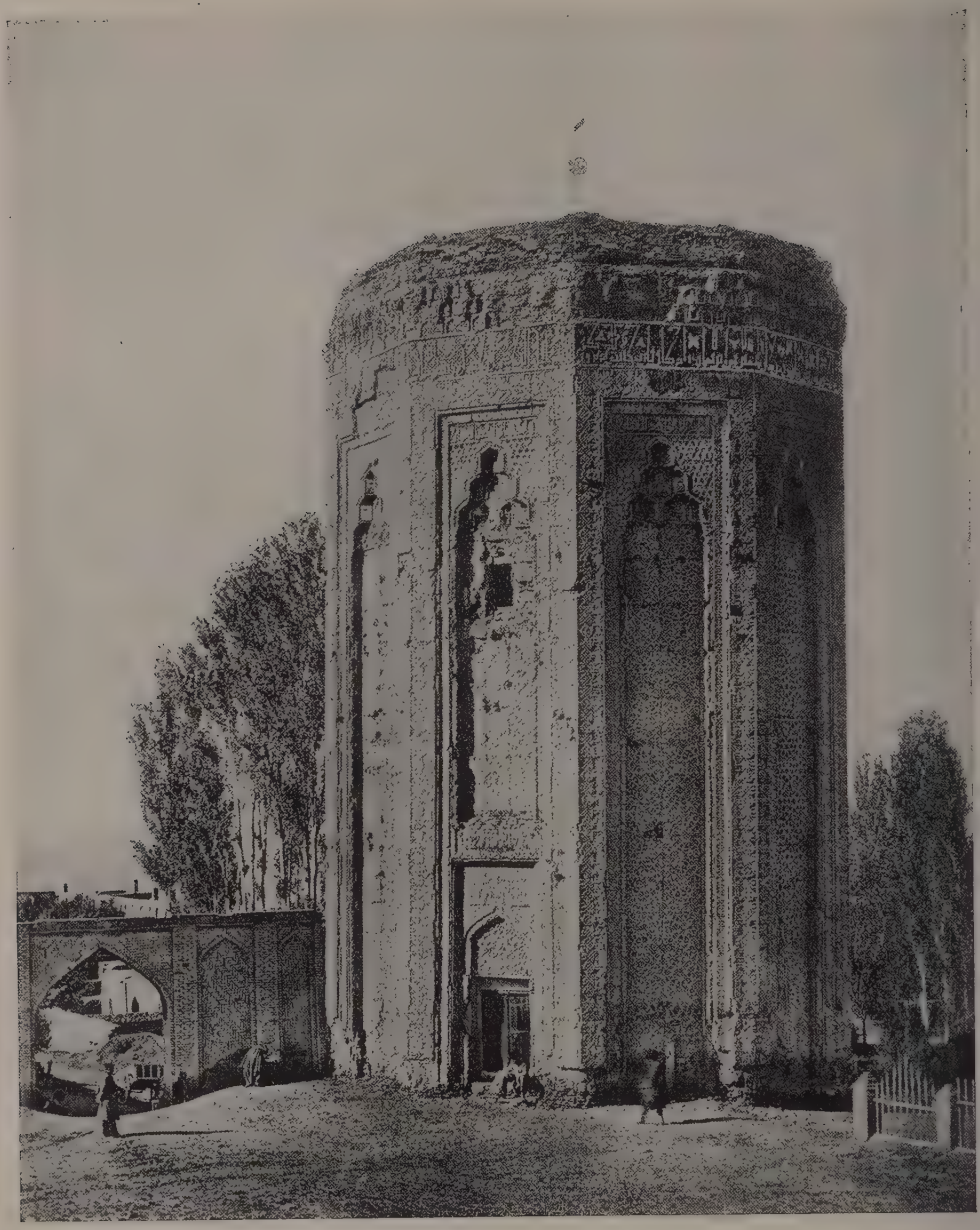

Abb. 100 Grabturm der Mumine Chatun (gest. 1186) in Nachtschewan

weg nach China beherrschten. An ihren Fronten, den ältesten des Islam, zeigt sich zuerst die neue Freude am Ornament. Sie besitzen schon alle Elemente der reifen islamischen Kunst, die Arabeskenranke mit ihren stilisierten Blüten, das Flechtband, die Kultur der Schriftzüge. Aber sie verschlingen sie nicht zu haltlosem Gewirr, sondern ordnen sie zu Friesen, die wie Gehänge die Eingangsbogen umrahmen. Ihr Material ist Terrakotta, der festgebrannte Ton, dessen erdige Oberfläche den ganzen Ernst dieser strengen Frühe besitzt.

In einem Werk steigert sich die Sachklarheit des Zeitalters zur Monumentalität: in dem Grabmal des Seldschukken-Sultans Sandschar (1150), der einst einer der großen Herrscher in Asien war. Wie es jetzt einsam auf der Ruinenstätte seiner Residenzstadt Merv steht, ist der Eindruck ungeheuer. In der toten Weite der Turkmenenwüste herrscht die Konzentriertheit seiner Formen mit unnahbarer Majestät. Das Untergeschoß ist ein einziger ungeheurer Block, den eine Galerie von Pfeilerarkaden, rhythmisch geordnet, abschließt. Mächtig hebt sich aus ihr das Achteckgeschoß, auf dem einst die blauglasierte Kuppel ruhte. Das Ornament ist sehr zurückhaltend. Es wird nur zur feineren Durchgliederung benutzt; im großen Eindruck kommt es nicht zur Wirkung. Daß der Bau so edel proportioniert ist, gibt seiner Stärke die Schönheit. Er ist das klassische Monument des asiatischen Islam. Abb. 101

Und ist doch nur der einsame Rest einer leuchtenden Blüte. Denn der Islam war der größte Kulturschöpfer des Mittelalters, und seine asiatischen Reiche seine glänzenden Zentren. Nicht in Bagdad, sondern in den persischen und turanischen Residenzen pulsierte das Leben Asiens. Hier dichteten Firdusi und Omar Qajjam, hier arbeiteten die großen Geographen und Astronomen auf berühmten Sternwarten, hier drängte das religiöse Leben zu neuen Formen. Merv hat in der Zeit Sandschars zehn öffentliche Bibliotheken mit Ausleiheverkehr gehabt, und der Geograph Jaqut brauchte drei Jahre, um sie nur für sein Fach zu exzerpieren. Alle Ströme griechischer und babylonischer Wissenschaft waren in den Islam gemündet und befruchteten ihn.

Diese Lebenskultur hat sich im Kunsthandwerk das Mittel zur Befriedigung ihrer luxuriösesten Bedürfnisse geschaffen. In seinen Schmuck dringt alles hinein, was in Europa Malerei oder Plastik wäre. Die Religion verbietet goldene Geräte um der Bescheidenheit willen — und man lernt, die Bronze mit Gold und Silber auszuhämmern, zu tauschieren, und steigert die Töpferei zu einer glänzenden keramischen Kunst. Abb 102 bis 104

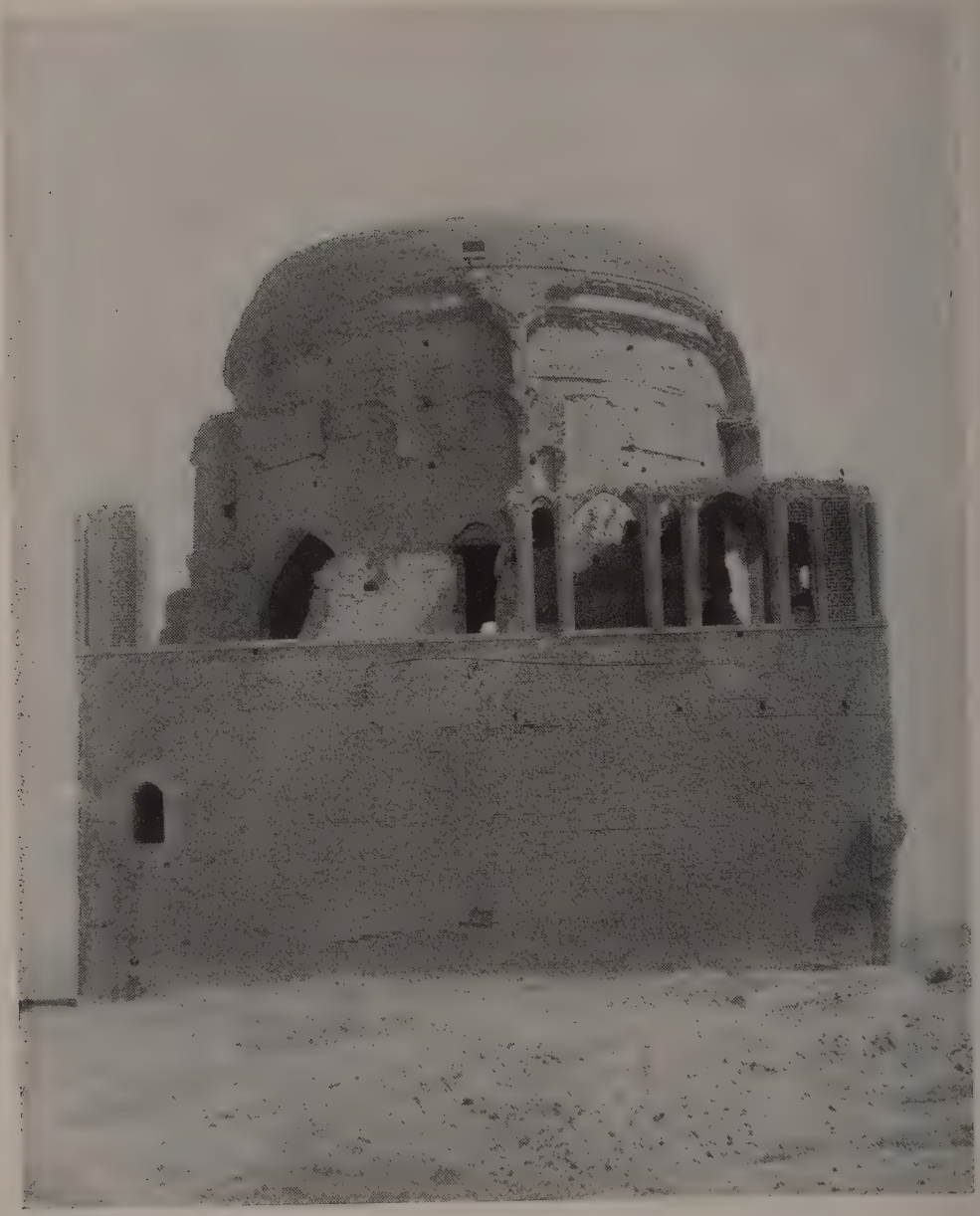

Abb. 101 Mausoleum des Sultans Sandschar (gest. 1157) in Merv

Beide reiht die Lust am Fabulieren mit ihren Versen und Bildern — die Märchen von Tausendundeine Nacht erwähnen es oft — in den Reigen der Tischgespräche und Gleichnisreden, die beim Mahle von Mund zu Mund liefen. Ihre freudige Heiterkeit steht dem Ernst der Bauten als Zeugnis eines geistvollen Zeitalters gegenüber, das zu plaudern verstand wie zu feiern.

Es gibt einen Bronzekessel, ein 1162 datiertes Stück aus Herat, also aus dem Kulturgebiet von Merv, der bei allem Ernst der äußeren Form von Leben bebt. Gleichmäßig wagerecht umlaufen ihn die Friese — aber in ihnen kreisen Jagden und Turniere, Spiele und Zechgelage, und selbst die Buchstaben machen mit Menschenköpfen Konversation. Eine unerschöpfliche Phantasie, die schon damals auch ostasiatische Ornamente, Mäander und Drachen einflicht, hämmert diese Bronzen, deren beste Schmiede in Mossul saßen, voll Figuren. Die Gleichnisfreude der Märchen ziert Kannen und Becken, Leuchter und Schüsseln mit Inschriften und Bildern, die tiefe Spiegelungen des islamischen Weltbildes auf diesem kleinsten Raum sind. Abb. 102

Der Keramik kamen die chemischen Experimente der glänzenden islamischen Wissenschaft, die meist alchimische waren, zugute. Vorderasien besitzt die schimmerndsten Glasurfarben, herrliche violette, blaue, grünliche Tönungen, denen das Mitschmelzen von Metalloxyden schillernden Lüster gibt. Persien liebt es, zu erzählen. Die Keramik seiner alten Hauptstadt Raghes war Miniaturmalerei auf schneeweißen Glasuren; graziöser als das europäische Rokokoporzellan schreibt sie das Leben der Zeit zwischen geschwungene Palmetten. Am strengsten ist das Turan. Was die Erde auf den Ruinenfeldern von Merv und Samarkand an Scherben birgt — es ist so massenhaft, daß die Bruchstücke mit jeder Handvoll Sand durch die Finger rieseln —, ist derber. Nur hier finden sich die großen Buchstabenfriese, die in prachtvoller Kalligraphie die Ränder umziehen, die Flächen überkreuzen. Auch in der Keramik wiederholen sich die Stilunterschiede der Bauten, die Stammesunterschiede waren. 1220 hat Dschinghis-Khan alle Herrlichkeit dieser Städte zerstört. Abb. 103 Abb. 104

Und hat damit zugleich die Bahn für neue Formen freigemacht. Alles, was unmittelbar nach seinem Totensturm in Asien geschaffen wird, ist besonders reich. Der geistvollste Bauschmuck, der keramische, der mit bunten Glasuren allen Formen ihre Schwere nimmt, tritt jetzt seinen Siegeszug an. Fliesen mit eng verflochtenen Rankenmustern, die im Licht golden glitzern, bekleiden die Wände der persischen Moscheen. Die Abb. 105

Abb. 102 Bronzekessel mit reicher Gold- und Silbertauschierung
Herat 1162 / Jetzt Leningrad, Ermitage

Abb. 103 Teller mit Buntmalerei (Rhages)
In der Mitte thronender Fürst zwischen Trabanten, um den Rand Tanzknaben

Abb. 104 Teller (Samarkand)
Die Schriftzeichen abwechselnd schwarz und rot

Gebetsnische wird eine Scheinarchitektur schimmernder Verflechtungen. Ohne die ordnenden Formen von Säulen und Bogen aufzugeben, ist sie heiliger Glanz. Es ist die Zeit der höchsten Vergeistigung islamischer Kunst in Asien.

DIE KUNST DER GROSSEN REICHE

Die genialste Gestalt des asiatischen Islam ist Timur, der Lahme, der Tamerlan. Ein Eroberer von wahrhaft asiatischem Ausmaß. 1336 in Kesch geboren, wo noch heute die Ruinen seines glänzenden Palastes vor den Gletschern des Hindukusch aufragen, bemächtigt er sich 1370 der Herrschaft, erobert von Samarkand aus Persien und Bagdad, Mittelasien von der chinesischen Mauer bis Moskau, Indien bis zur Mündung des Ganges, schlägt den Türkensultan Bajaset, erobert Syrien, empfängt die Huldigung Ägyptens und stirbt 1405 in Otrara, als er zum Feldzug gegen China rüstet. Trotzdem war er nicht nur Zerstörer wie Dschingis-Khan. Seit Nebukadnezar ist er der größte Bauherr in Asien. Durch ihn wird das Turan das künstlerische Zentrum des Islam, seine Residenz Samarkand die glänzendste Stadt im Osten. Noch heute stehen mindestens vierzig Monumentalbauten, die er befohlen hat, Moscheen, Mausoleen und Schlösser. Und wenn sein Land auch nicht eigentlich schöpferisch ist, sondern die Künstler und Kunsthandwerker aus allen Städten als willkommene Beute zusammenschleppte, damit sie seinem Glanz dienten, so hat es doch sonst nie und nirgends eine so geschlossene Leistung islamischer Kunst gegeben.

Seine ersten Bauten stehen in Schach-Sindah, an der Stadtgrenze von Samarkand. Es ist eine ganze Grabstraße von Mausoleen seiner Angehörigen, die in der Nähe des verehrten Heiligen Kasim ibn Abbas ruhen sollten. Die Ausmaße sind noch nicht bedeutend, der Typus der gewohnte des Kuppelgrabes. Die Portalfront öffnet sich zu einem viereckigen Grabraum, den eine Kuppel überwölbt. Aber der Glanz des Schmuckes ist wahrhaft bezaubernd geworden, ist reich und doch harmonisch. In diesem Bezirk ist jeder Schritt Beglückung. Lichtblau glasiert leuchtet das scharf geschnittene Reliefornament, bunte Schmelzglasuren malen Blütensträuße und Ranken auf flachem oder modelliertem Grund, Kaltmalerei auf blauer und violetter Glasur klingt kühl dazwischen. Die Muster wechseln unendlich, schöpfen aus allen Quellen, verbinden alle Formen. Die Phantasie ganz Asiens ist hier am Werk. Und doch steht alles im Bau an seinem Platz.

Abb. 106 u. 107

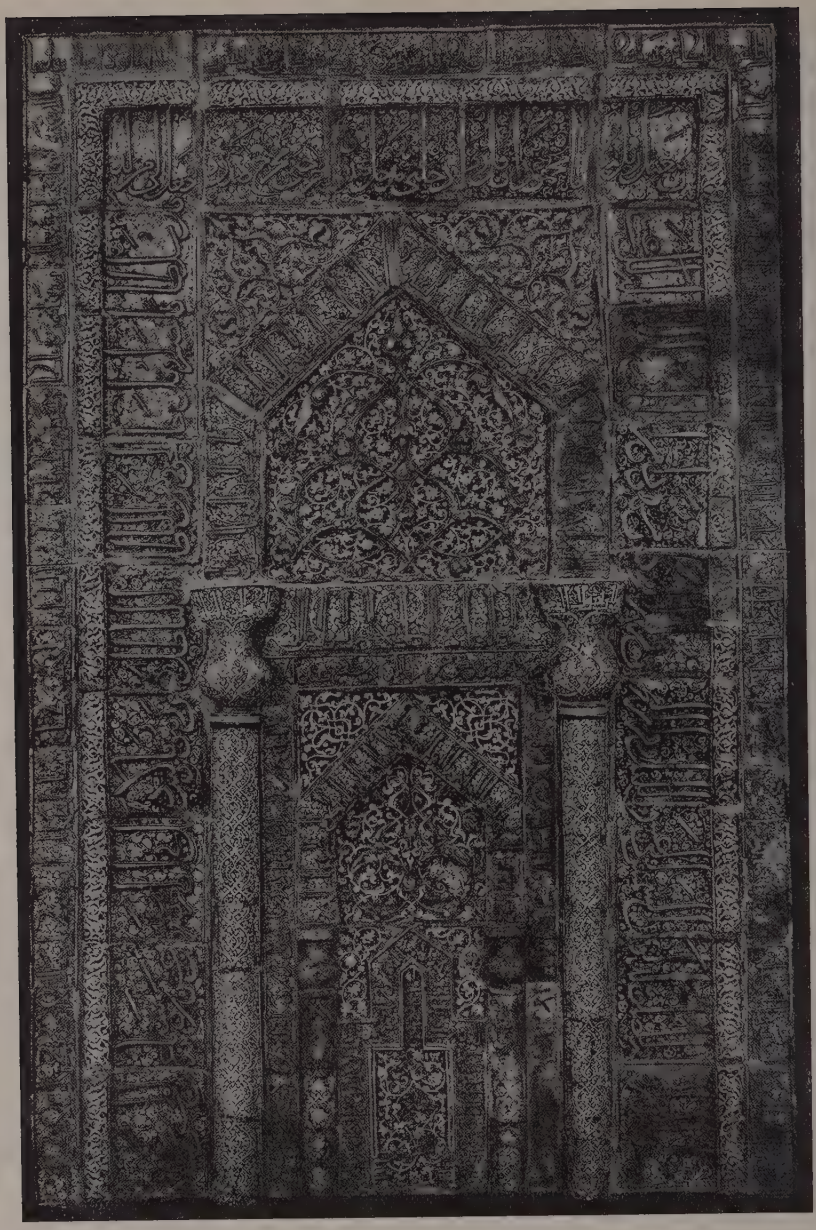

Abb. 105 Gebetsnische der Hauptmoschee von Kaschan
Lüstrierte Fayence / Werk des El Hassan ibn Arabschah, 1226
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Um die Mitte der 90er Jahre wechselt mit einem Schlage der Stil. Aus dem Reichtum wird die Größe, aus der Fülle die Einheit. Tamerlan fordert den Rahmen für seine Macht. Von seinen Baumeistern erzwingt er Ungeheures. Es gibt keine Aufgabe, die er ihnen nicht wenigstens einmal gestellt hätte, und für jede fanden sie eine neue monumentale Definition. Er baut in Kesch, seinem Geburtsort, sein Schloß, von dem noch die Thronhalle steht, hoch gewölbt und reich glasiert, ein wundervoller Rahmen für festliche Empfänge. Zwei Halbtürme flankieren sie wie ein Festungstor. Er ist so sehr Soldat, daß dieses kriegerische Motiv auch die riesenhaften Torbauten, die Pischtaks, seiner Moscheen einrahmt. Er baut in der Stadt Turkestan eine Kuppelmoschee, die in einem Bau das Heiligengrab und den Betraum davor umschließt. Er baut in Samarkand die Moschee Bibi Chanim und mit ihr eine neue monumentale Definition des Gedankens der Medresse. Die Hofseiten werden nicht mehr von den Reihen der bescheidenen Schülerzellen gebildet, sondern von vierfachen Arkaden steinerner Säulengänge, in deren Mitte die Lehrhallen starke Akzente geworden sind, große Kuppelbauten — der Hauptbau war etwa 60 Meter hoch. Es gibt hier nicht mehr nur ein Minaret, sondern vier, die die Hofecken betonen. Die Schönheit des Baues wird jetzt in seiner Zusammengefaßtheit, seiner Würde gesucht. Die große Form für das Mausoleum hat Timur, der überall im Lande die Gräber der Heiligen zu würdigen Monumenten ausbauen ließ, in seinem eigenen Grabbau, dem Gur-i-Mir in Samarkand, gefunden. Hier ruht sein Leib unter einem riesigen Block von grünem Nephrit und über ihm bläht sich die Kuppel in den Raum; die Stockwerke sind nur Sockel für ihre enorme Wölbung. Wahrscheinlich stammen die meisten seiner Architekten aus Persien, aber dort fehlen fast alle Voraussetzungen für eine solche Kunst. Jede seiner Bauten hat Majestät, der Schmuck verliert alle Kleinwerte. An den Riesenwänden ordnen sich die Ziegel mit ihren glasierten Oberflächen zu herrischen Mustern, Steinblöcke bilden die Sockel, Steinsäulen treten für die hölzernen ein. Die Zierflächen werden mit großen Arabeskenranken gefüllt, die sich spiralig abrollen und in jeden Winkel zu dringen vermögen. Es sind dieselben Ornamente, die der Perserteppich übernommen und entwickelt hat. Aber hier sind sie noch sehr viel phantasievoller, werden je nach ihrem Platz im Bau gewandelt, sind oft nur der Untergrund, auf dem sich Schriftfriese entwickeln. Aus formgerecht geschnittenen Glasurstücken mosaikartig zusammengesetzt, vermögen sie jede Fläche mit freien Schwüngen zu erfüllen. Der

Abb. 108

Abb. 109

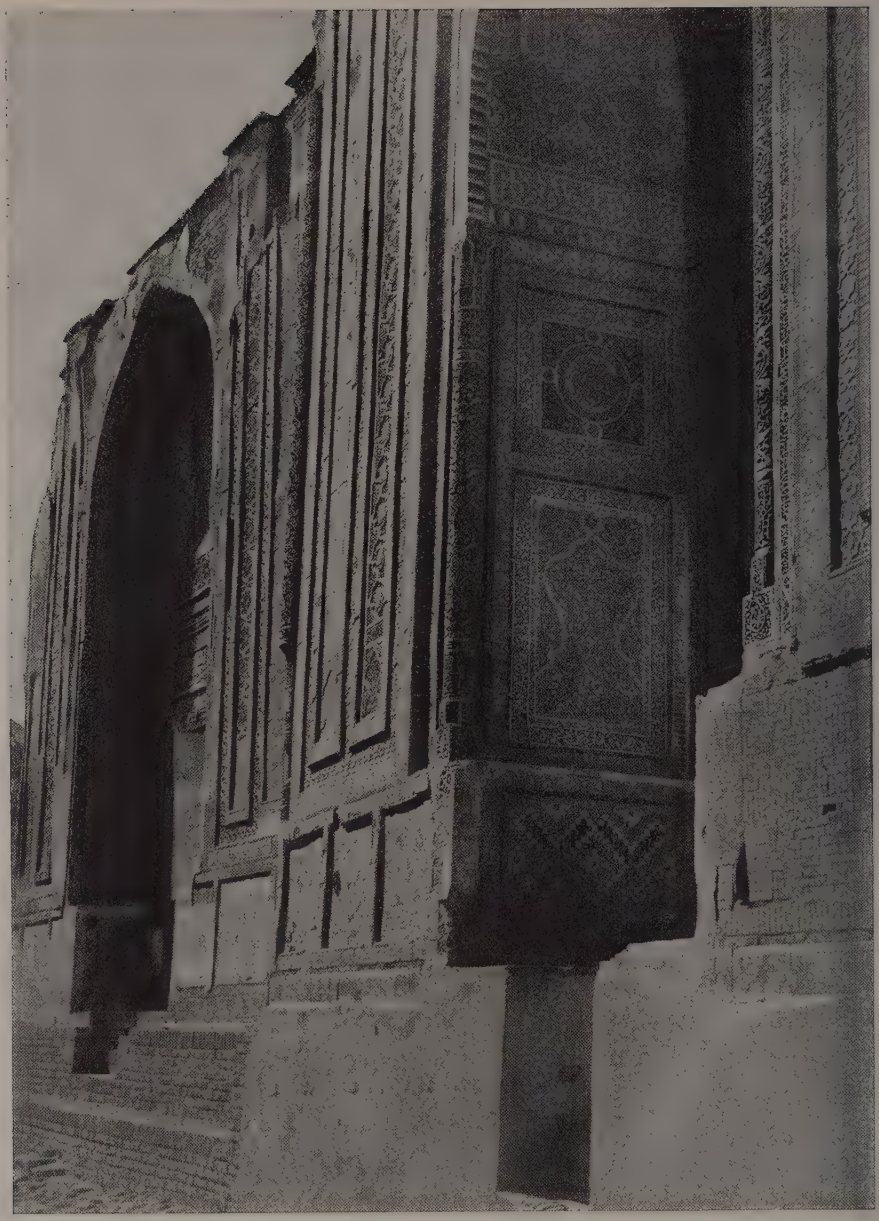

Abb. 106 Aus der Grabstraße von Schach Sindah / Samarkand

Abb. 107 Schmuck eines Mausoleums in Schach Sindah / Samarkand

Abb. 108 Moschee Bibi Chanim in Samarkand

Bau beherrscht die Wirkung jeder einzelnen Form. Im Augenblick, in dem das Reich Timurs mit seinem Tode auseinanderfällt, löst sich auch diese Disziplin. Die Bauten des 15. Jahrhunderts, die sein Enkel Ulug Beg, der ein berühmter Astronom war, in Samarkand errichtete, und die blaue Moschee des Turkmenenfürsten Dschehar Schah in Täbris geben die Ornamentik frei und lassen das Glasurmosaik in wundervollen Verflechtungen alle Flächen überspinnen.

Abb. 110

Die neue Gesinnung aber will das Pathos. Und auch hier, wie in Europa, ist es die Zusammenfassung in große Reiche, die dem werdenden Stil die politische Grundlage gibt. Es sind die der Sefewiden in Persien (1502—1736), der Mogulkaiser in Indien (1525 bis 1857) und der osmanischen Türken, deren künstlerische Vollendung sich allerdings fern von ihrer asiatischen Basis in Konstantinopel vollzieht.

Alle drei stehen in derselben Stilphase der islamischen Kunstentwicklung, aber jedes

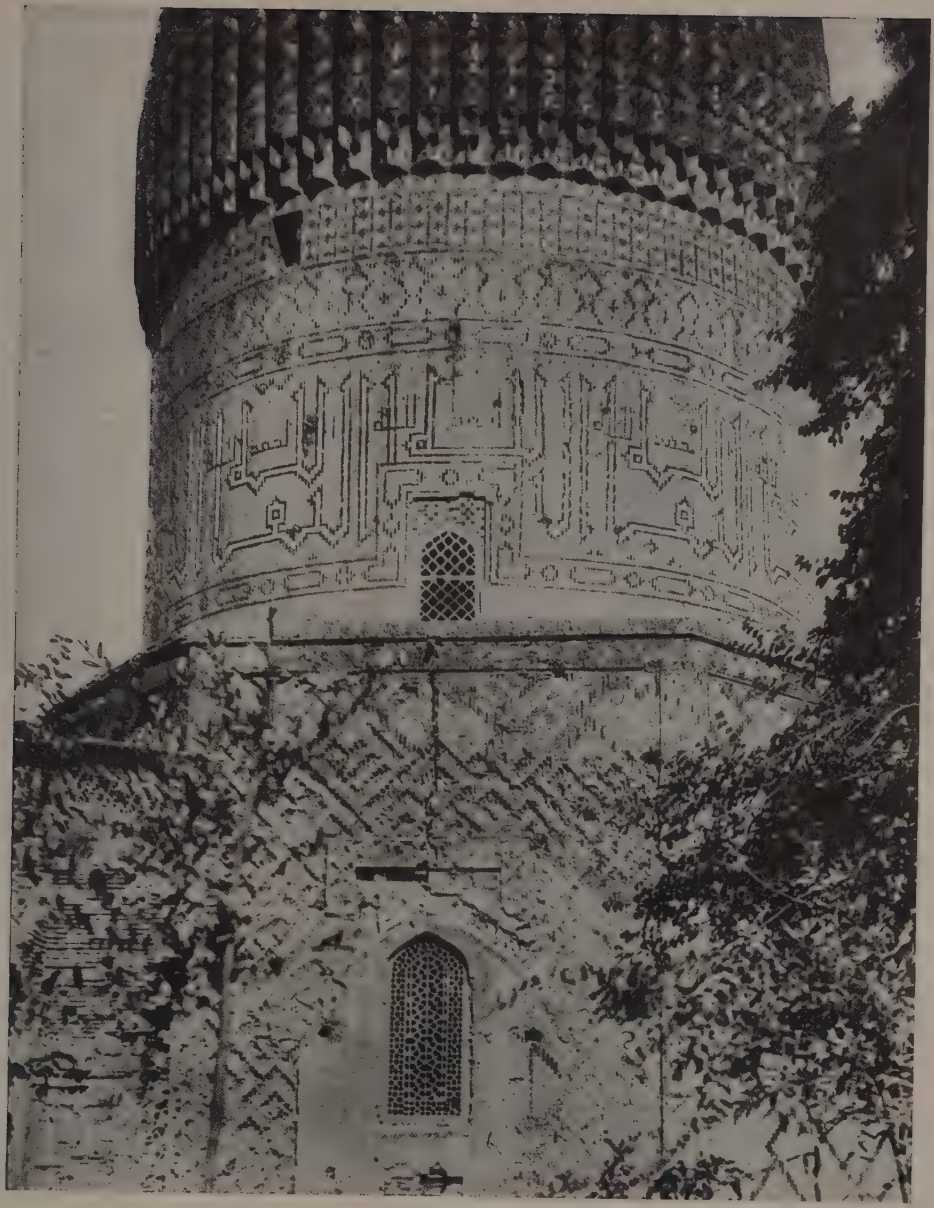

Abb. 109 Grabmal Timurs in Samarkand

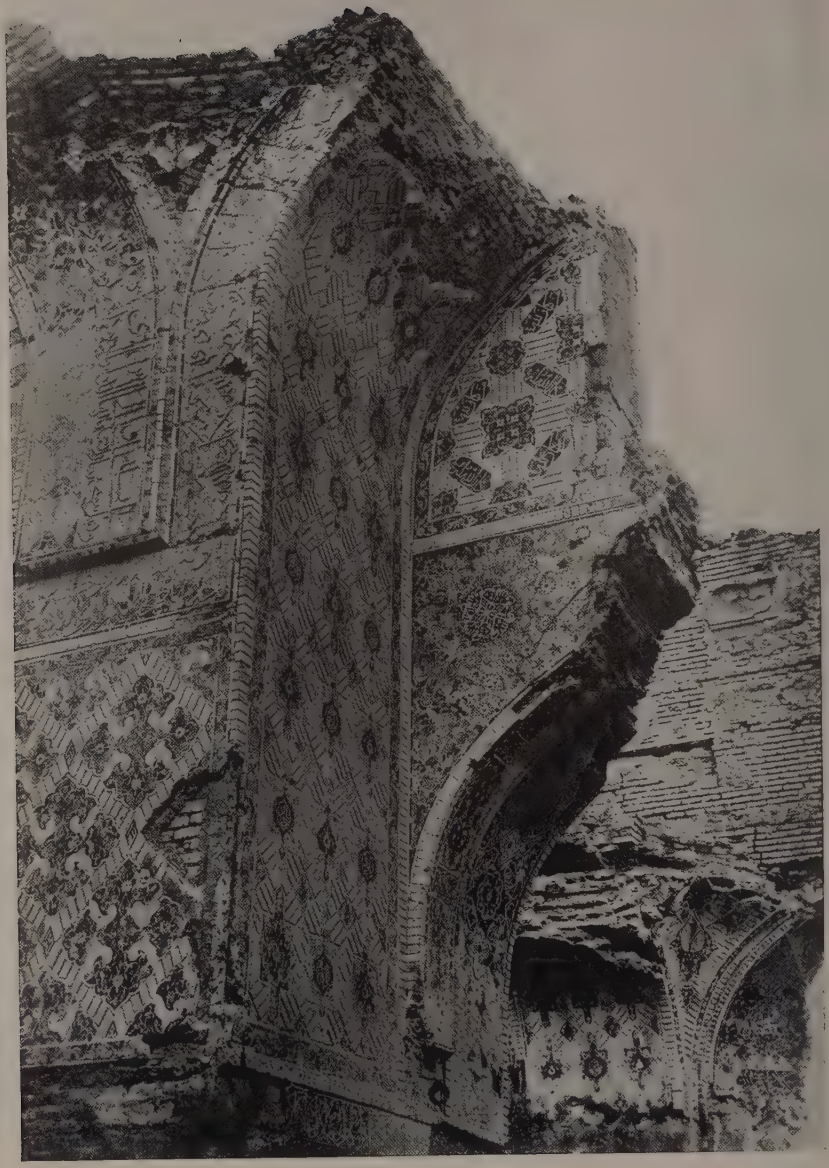

Abb. 110 Torbogen der „Blauen Moschee" in Täbris

Abb. 111 Moschee des Sultans Achmed I. Konstantinopel

interpretiert sie auf eine andere Weise, dem Nationalcharakter gemäß. Überall ist die Zweckerfüllung in der Entwicklung der Jahrhunderte vom Willen zur Kunst überwunden worden. Aber jedes Volk versteht unter ihr etwas anderes, und bei jedem hat sie ein neues Gesicht. Man sollte von islamischer Kunst überhaupt nicht als von einer Einheit reden. Sie ist keine nationale Kunst, sondern ein Sammelbegriff für die Werke vieler Völker, die der gleichen Religion dienen. Künstlerisch sind diese noch weiter voneinander entfernt als Italien, Deutschland, Frankreich und Holland innerhalb der christlichen Kunst.

Die Bauten der osmanischen Türken sind die ältesten. Der Stamm kommt schon im 13. Jahrhundert mit der Mongolenwanderung nach Kleinasien. Gründer seiner Macht ist Osman (1288—1366), nach dem er sich bis heute nennt. Kleinasien Abb. 111

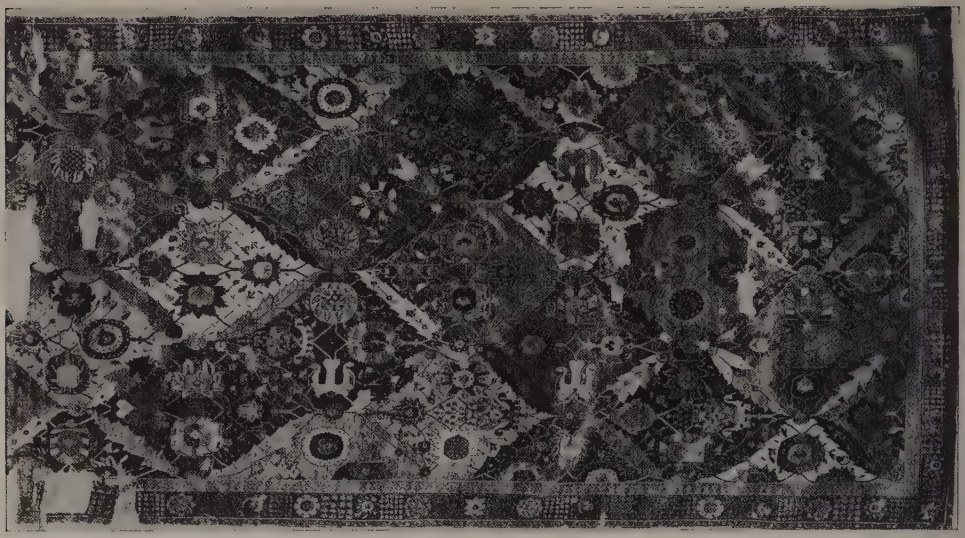

Abb. 112 Persischer Vasenteppich / Konstantinopel, Osmanisches Museum

 Abb. 113 Persischer Jagdteppich / Wien, Museum für Kunst und Gewerbe
Ausschnitt

gehört diesen Türken bald ganz; dann greifen sie auf Europa über, erobern den Balkan, 1362 Adrianopel, 1382 Sofia, 1453 Konstantinopel — und erst vor Wien wird ihnen Halt geboten. Ihre älteren Bauten in Brussa und Nicäa schließen sich an armenische und persische an. Krieger, die sie sind, haben sie überhaupt wenig Neigung, eigene Kunstformen zu erdenken, aber ein sehr betontes Kraftgefühl. So sind ihre großen Moscheen in Konstantinopel und Adrianopel aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts großgeformte Kuppelbauten von machtvollem Pathos, die die Städte beherrschen. Ihr Architekt Sinan war wirklich eine starke Persönlichkeit, die immer kühnere Wölbungen, immer weitere Spannungen als Atemraum brauchte. Aber es sind eigentlich islamische Fortsetzungen der großen byzantinischen Vorbilder, vor allem der Hagia Sophia. Im Schmuck lieben die Türken das Leuchtende, den großen Zug der Form. Sie bekleiden ihre Moscheen mit Fliesenwänden voll großgeschwungener Pflanzenranken, die in das übernommene persische Arabeskenwerk die Blumen der Natur — Tulpen, Nelken, Hyazinthen — binden. Es sind die strahlendsten Farben des ganzen Islam; sie besitzen ein leuchtendes Tomatenrot, das sonst nirgends vorkommt, und legen gern über die Glasur noch eine durchsichtige Schmelzschicht, um den Glanz zu vervielfachen. Ihre Teppiche, in den gleichen Mustern geknüpft, besitzen dasselbe Gefühl für die Farben-Akzente in den Flächen, und ihre Waffen, das kostbarste Gut dieser fanatischen Bekehrer, sind Prachtstücke ernster Kriegerkunst.

Im Persien der Sefewiden regiert die Zierkunst, weil der Lebensluxus regiert. Das klingt widersinnig angesichts der großen Moscheebauten in Isfahan und am Stammsitz der Herrscherfamilie, der Grabstätte ihres heiligen Ahnherrn Schech Sefi in Ardebil. Aber die Schlösser stehen gleich wichtig neben ihnen, und alles wird vom Schmuck beherrscht, der die Wände mit ganzen Fayencegemälden auskleidet. Der Naturalismus dringt ein, man will darstellen. Nur die Moscheen beschränken sich auf Blütenwerk und Ornament. Die Schlösser Schah Abbas' d. Gr. (1587—1629) trugen an ihren Wänden Bilder von Kämpfen und Gefechten, Trinkgelagen und Liebesgärten. Ihr Stil ist Linienstil, ihre Perspektive die überhöhte des Orients, die alle Gestalten in die Fläche zwingt — aber im Sinne des Ostens sind sie naturalistisch. Neue Bereicherung bedeutet der starke Import aus China, dessen kostbares blaues Porzellan leidenschaftlich gesammelt und nachgeahmt wird, und dessen barockes Ornament in alle persischen Formen eindringt. Am stärksten in die der

Abb. 112 u. 113

Teppiche, die, selbst an keinen Platz gebunden, bewegliche leichte Flächen, mehr von ihrem Schmuck überspielt werden, als daß sie ihn tragen.

Abb. 112 u. 113

Der Teppich ist das wichtigste und in irgendeiner Form wohl auch älteste Kunsthandwerk der Orientalen. Gewohnt, auf dem Boden zu hocken, fanden sie in ihm den Ersatz für alle Möbel. Als ausbreitbare Fläche bedingt er flächenhaften, nicht strukturhaften Schmuck. In ihm scheidet sich das Stilgefühl der islamischen Völker besonders stark. Während die kleinasiatischen Teppiche eckigen Dekor lieben, gezackte Sterne, die bis zum Geometrischen stilisiert sind, füllt Persien die Gründe mit den Spiralarabesken der Timur-Moscheen, die es symmetrisch ordnet. Aber über diesem Grundmotiv formt es viele Varianten, und es gibt außerdem so ausdrucksvolle Gattungen wie die prunkvollen sogenannten Herat-Teppiche mit ihren strahlenden Päonienblüten und die Vasenteppiche, deren große Motive geradezu herrisch im hellen Grunde stehen.

Die Technik gestattet jede Verfeinerung. Da jeder kleinste Punkt als farbiges Knötchen eigens eingeknüpft wird, ist der Knüpfer nicht wie der europäische Gobelinwirker an eine Fadenlinie gebunden, sondern Herr über jeden Teil der Zeichnung. Nicht Reihung, sondern Biegung ist die Grundlage der klassischen persischen Teppichmuster. In den Hofwerkstätten des Schah Tahmasp, der auf der Höhe des 16. Jahrhunderts über Persien herrschte, sind die edelsten Stücke geknüpft worden. Das Gerank hat Formen aus allen Ländern Asiens in sich aufgenommen, hat Persisches, Indisches, Chinesisches so eng miteinander verbunden, daß es kaum zu scheiden is Zwischen die Arabeskenranken drängen sich stilisierte Lotosblüten, große Päonien, buddhistische Symbole, chinesische Wolkenbänder und Fabeltiere — aber alles ist Eigengut geworden und wird mit höchster Feinheit durchgezeichnet. Daß dabei Überblick und Klarheit möglich ist, beruht auf einem Feingefühl für die Ornamentverteilung, das nur in Persien und nur in dieser Zeit zu finden ist. Es versagt auch nicht, wenn der Teppich Darstellungen aufnimmt, textiles Gemälde wird, einen Garten mit blühenden Bäumen oder eine Jagd schildert. Das geschieht mit großer Lebendigkeit — wenn der Reiter mit dem Falken auf der Faust dem Wild nachjagt, sich zum Schuß rückwärts dreht, mit der Lanze ein Tier anrennt, bedeutet jede Bewegung neuen Reiz und neue Färbungen.

Das war nur möglich, weil an diesem Hofe jede Kunst dieselbe hohe Kultur besaß und große Künstler die Vorzeichnungen lieferten, Meister der Buchmalerei. Das Buch schön

Abb. 114 und 115
Illustrationen aus einer Abhandlung über hydraulische Automaten

zu schreiben und reich zu schmücken, war diesen geistvollen Menschen tiefes Bedürfnis; sie lasen nicht, sondern genossen. Daß der Islam die Bilder verbot, gilt also wieder nur mit Einschränkung. Es hat stets illustrierte Bücher gegeben, und sie haben ihre eigene Geschichte. Was wir aus der ältesten Zeit haben, ist alles sehr derbe und kräftige Illustration, die nur den Text veranschaulicht. Gern werden Fabeln illustriert und wissenschaftliche, besonders astronomische Werke. Wie die Bauten dieser Zeit nur ihren Zweck erfüllen wollten, sollten die Bilder nur belehren. Das ändert sich mit der Zeit der Mongolenherrschaft; Historisches tritt stark in den Vordergrund; erst nach Timur, als das Ornament in der Architektur sich eigenwillig befreit hat, beginnt der wundervolle Aufstieg zum Künstlertum, der in den großen Meistern am Hof des Schah Tahmasp gipfelt, Männern wie Sultan Mohammed. Diese Werke des 15. Jahrhunderts sind wohl der Höhepunkt kultivierter Zeichnung. Märchen und Gedichte sind jetzt die Themen, und selbst die Religion wird zum Märchen. Menschen und Tiere sind zarte Wesen, wie von Feen geschaffen; sie leben in Gärten und Schlössern, die erträumt sind und nicht

Abb. 114 u 115

Abb. 116

gebaut. Leise Hände ziehen die Linien der Gestalten und umkleiden sie mit den Biegungen von Gewändern, die wie Blüten sind. Eine unbegreifliche Zartheit stellt die Figuren in den Raum. Ihr Gespräch kann so still sein, wie der Kampf ein tobender Spuk. Verliebte Verzauberung wird mit einer Diskretion gefühlt, die nur der orientalische Mensch kennt, der seine Frau so gern in Schleier hüllt. Es ist sicher, daß auch diese Kunst Einfluß von China erfuhr, aus denselben Quellen, die in Ostasien die Historienmalerei schufen. Aber welcher Unterschied zwischen ihrer Sachklarheit und der bezaubernden Grazie dieser Märchenwelt! Es ist wohl die tiefste Prägung des Gegensatzes zwischen Ost- und Westasien, daß das Märchen in Indien und im Islam zu Hause war, die Philosophie in China.

Die Stilentwicklung läßt sich weiter verfolgen: die nächste Generation, die des Schah Abbas, war wie die Fayencegemälde seiner Schlösser, prunkvoller, großzügiger und entsprechend derber. Die Erfindung läßt nach. Die Maler an seinem Hof, wie Riza Abbasi, lieben geradezu die Einzelfigur und ihre individuelle Charakteristik. Die Teppiche verlieren den Reiz der Nüanciertheit, verallgemeinern die typischen Bildungen und glänzen als sogenannte Polenteppiche, die vielleicht für Europa bestimmt waren, mit Gold und Silber. Hier beginnt schon die Typisierung, die schließlich zur Verödung führen sollte.

Das indische Mogulreich, auf vielen Wegen mit Persien verknüpft, baut auf den gleichen Grundlagen eine ganz andere Kultur. Baber aus dem Blut Tamerlans gründete die Dynastie. Sie verwaltete ihr Land mit einer Umsicht und einer Klugheit, die es zum größten Kulturreich seiner Zeit, seine Herrscher zu den reichsten der Welt machte. Vergleiche englischer Reisender des 17. Jahrhunderts zwischen Indien und England fallen in bezug auf Sicherheit, Ordnung und Gepflegtheit sehr zu Ungunsten Englands aus.

Abb. 117 bis 119

Der indische Gestaltungswille, seit dem Beginn seiner Geschichte der triebhafteste im Orient, war so stark, daß er sich selbst der islamischen Eroberer bemächtigte. Ihre Bauten sind so indisch, daß das Islamische darin rein aufgeht. Was von den altindischen Tempeln galt, daß sie mehr plastisch geformt als architektonisch gebaut sind, gilt auch von Indiens mohammedanischen Schöpfungen. Es sind keine geschmückten Wände, die sich aneinanderfügen, keine Teile eines Ganzen, wie in Persien, sondern raumfüllende, raumgreifende Monumente, über denen sich die

Abb. 116. Die Begegnung des persischen Prinzen Humay mit Humayun, der Tochter des Kaisers von China
Persische Märchenillustration

Abb. 117 Delhi / Die Perlenmoschee

Kuppeln in plastischer Schwellung runden. Der Bau trägt den Ausdruck als geformte Masse, nicht als zergliedertes Werk. Die Phantasie schuf ihn, nicht die statische Berechnung. Indische Bauten sind viel bewußter, viel eigenschöpferischer als persische. Sie sind viel mehr Denkmäler der Mogulmacht als Werke zum Preise Allahs. Die großen Moscheen des Schah Dschehan (1627—1658) in Delhi sind leuchtende Bauten. Die Minarets der Perlenmoschee sind ungeheure Märchenblumen mit geöffneten Kelchen. Ihre Lotoskuppeln scheinen aus dem Dach emporgewachsen zu sein und sich nun in ihrer vollen Blüte zu beengen. Es ist derselbe Geist der tropischen Vegetation wie einst in Orissa. Die wahrhaft großen Monumente sind die Kaiserbauten, der Palast, den derselbe Schah Dschehan in Agra baute, und die großen Grabmonumente, vor allem die Tadsch Mahal, die Ruhestätte seiner Gemahlin. In weite Gärten mit stillen Wasserbecken gebaut, sind diese Grabmoscheen Ruhestätten in

Abb. 118 Agra / Tadsch Mahal

Hainen des Todes, wie die Paläste Festhallen in Hainen der Lust. Wirklichkeit wird gestaltet. An Indien gemessen sieht die übrige islamische Architektur ein wenig wie Kulisse aus. Seine Maler träumen nicht, sondern schildern. Ihre Buchminiaturen, von den persischen abgeleitet, werden doch Werke des eigenen Geistes. Aus der Flächenzeichnung wird plastische Rundung, sinnliche Form, gelebtes Leben. Es sind Buchgemälde, nicht Buchzierden. Nur hier gibt es die langen Porträtgalerien der Herrscherbildnisse, die Darstellungen ihrer Feste und ihrer Gebete im Kreise des Hofes, nur hier die Bilder von Frauen, deren Leib kaum ein Schleier verhüllt. Nur Indien kennt die Teppiche mit den schwellenden, treibenden Blüten auf tiefrotem Grund. Immer war es beherrscht vom Geist des Shiva, war es das Land sinnlichen Gestaltens, wo China und Japan die präzisen Definitionen, die Herzländer des Islam abstrakte Phantastik suchten.

Abb. 12 (S. 6)

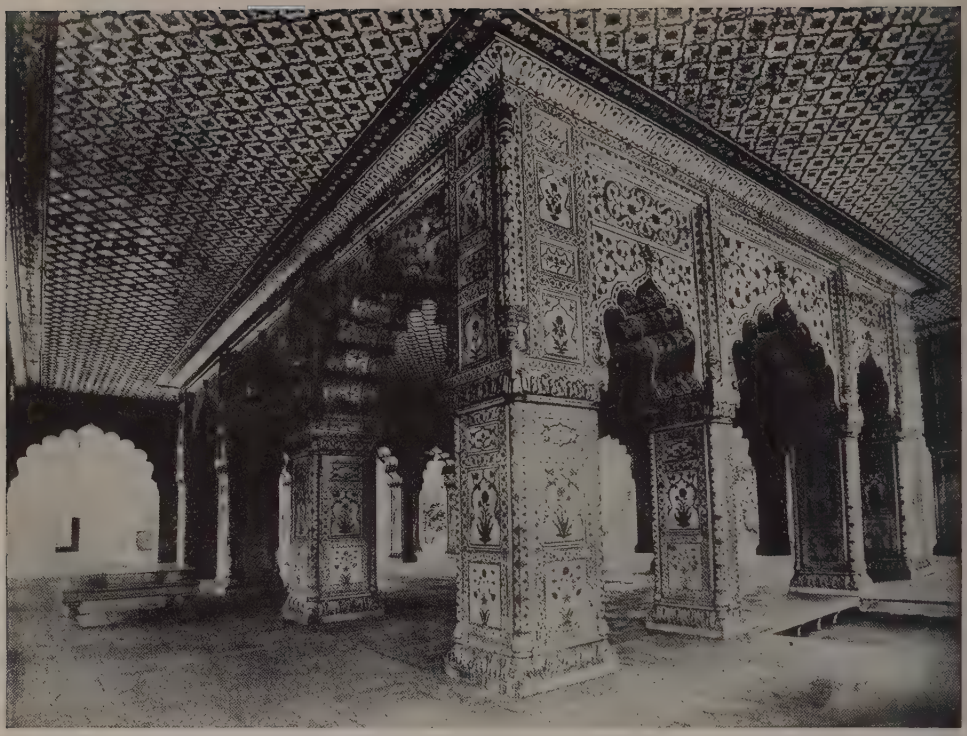

Abb. 119 Delhi / Palast / Der Audienzsaal

ASIEN UND WIR
EIN SCHLUSSWORT

Es hat tiefe Gründe, daß die Länder Asiens jetzt in den Mittelpunkt des europäischen Interesses treten. Es ist keine Modesache, kein Snobtum diffiziler Ästheten, sondern geschichtliche Gerechtigkeit. Das Rokoko konnte in den chinesischen Porzellanen und Pagoden seine eigene Ornamentsucht erfüllt finden, die Goncourts in japanischen Farbenholzschnitten das Kulturziel, das ihre Zeit bitter nötig hatte — wir haben kein Recht mehr, die großen Länder, die tiefen Weltanschauungen und das starke Schöpfertum Asiens aus dem Gesichtswinkel Europas anzusehen und so die Perspektive zu verschieben. Das gilt politisch wie kunstgeschichtlich.

Es handelt sich nicht um den Einfluß, den Asien auf Europa ausgeübt hat. Er ist sicher viel stärker und tiefreichender, als wir heute zu denken wagen. Der

Orient hat das vorklassische Hellas mit phantastischen Chimären und Sphinxen überströmt, hat ihm den ionischen Stilwandel geschenkt. Er hat sich im Hellenismus in griechische Formen versteckt und hat doch den Pompejanern ihre Häuser und den Römern ihre Kaiserfora und Tempel gebaut. Im frühen Christentum hat er das Übergewicht und im romanischen Mittelalter vervielfacht er die Ornamentik. Sobald Ostasien in Europas Gesichtskreis tritt, drängt es sich mit seinen Gefäßen und Lacken in unser Barock und Rokoko, beeinflußt alle Ornamentik, befruchtet Jugendstil und Impressionismus. Aber das alles geht nur Europa an. Kein Volk empfängt einen Einfluß, den es nicht sucht. Die asiatischen Kulturen sind sie selbst, sind ungeheure Werte.

Nie waren bei uns die Gegensätze so weit gespannt, die Kulturen so weit voneinander entfernt. Geistig und in Wirklichkeit wohnt in Europa alles näher beieinander. Es ist keine Frage, daß Asien für jedes künstlerische Problem entschiedenere Lösungen, tiefere Formulierungen gefunden hat. Mögen es die ungeheuren Ausmaße des riesigen Erdteils sein und die Möglichkeit der Auslese aus unerschöpflichen Menschenmassen oder tatsächlich die höhere Begabung — die asiatischen Völker sind zu stärkeren Gegensätzen und zu stärkeren Bekenntnissen gekommen als die europäischen.

Nicht nur in der Kunst. Alle großen Religionen wurden in Asien geboren. Große Kulturschicksale der Menschheit wurden hier entschieden. Ungeheure Reiche rangen miteinander, und wenn ihre letzten Wellen nach Europa brandeten, bestimmten sie die Schicksale dieses ganzen Erdteils, der nicht nur auf der Landkarte eine Halbinsel Asiens ist. Völkerwanderung, Mongolenschlacht und Türkensturm waren letzte Lavabrocken, die aus ungeheuren vulkanischen Eruptionen Innerasiens bis nach Europa geschleudert wurden.

Diese Vulkane sind nicht erloschen, auch heute noch nicht. Unterirdisches Grollen bringt jeder Tag, politische und religiöse Bewegungen brechen mit dem alten Fanatismus aus. China, Indien, Turkestan, Afghanistan, Persien sind nie wirklicher gewesen als heute, wo sie sich mit Europa kulturell und politisch auseinandersetzen müssen. Und die Wurzeln ihres Volkstums und ihrer Weltanschauungen liegen viel zu tief, als daß sie sich uns unterlegen fühlen sollten.

ZEITTAFELN DER ASIATISCHEN KULTURLÄNDER

EINE VERGLEICHENDE TABELLE

INDIEN

Um 3000 v. Chr.
Älteste, Mesopotamien nahestehende Kultur

Um 2000
Einbruch der Arya-Stämme

642
Beginn des Reiches Magadha

543—477
Der Buddha

326
Alexander d. Große am Hyphasis

263—259
König Asoka
Beginn der buddhistischen Kunst

Um Chr. Geb. — ca. 400 n. Chr.
Hellenistisch-indische Kunst
(sog. Gandhara-Kunst)

5. Jahrh.
Buddhistische Plastik von Sarnath u. Mathura
Höhe des buddh. Idealismus

5.—7. Jahrh.
Blüte der Felsskulptur

8. Jahrh.
Blüte Javas. Boro-Budur

8.—12. Jahrh.
Entwicklung der Hindu-Tempel

Etwa 1190
Islamische Eroberung

1525—1857
Die (islamischen) Mogulkaiser

16., 17. Jahrh.
Das Reich von Madura

1857
Die Engländer in Indien

CHINA

Etwa 2500 v. Chr.
Kulturbeginn

Etwa 1650—1100
Shang-Dynastie

Etwa 1200—255
Dschu-Dynastie
Sakralbronzen

604 — 517 Laotse

550 — 478 Kung-futse

206 v. Chr.—9 n. Chr.
1. Han-Dynastie

25—220
2. Han-Dynastie
Verfeinerter Flächenstil
Plastik
Beginn des Buddhismus

386—534
Nord-Wei-Dynastie
Buddhistische Höhlenplastik

618—906
T'ang-Dynastie
Höchstes Raffinement des Flächenstils
Reifer Buddhismus

907—979
Sog. 5 Dynastien
Neue Landschaftsmalerei
Akademien

979—1127
Nord-Sung-Dynastie

1127—1279
Süd-Sung
Blüte des Ch'en-Buddhismus,
der Malerei und der Glasurkeramik

1279—1368
Yüan-Dynastie (Mongolen)

1368—1644
Ming-Dynastie
Pathos-Stil
Realismus in der Malerei

1644—1911
Ch'ing-(Mandschu-) Dynastie

1662 — 1722 K'ang-hsi
Blüte der Porzellankunst

1736 — 1796 Ch'ien-lung
Europäischer Einfluß

JAPAN

552 n. Chr.
Einführung des Buddhismus

710—794
Nara-Zeit

756 Stiftung des Shosoin

794—1185
Heian- und Fujiwara-Zeit
Blüte des feinen Stils

1185—1337
Kamakura- und Hojo-Zeit

1274 Sieg über die Mongolen

1337—1573
Ashikaga-Zeit
Tuschemaler
Höchstes technisches Raffinement im Kunstgewerbe

1573—1868
Toyotomi- und Tokugawa-Zeit

ISLAM

(Um 3500 v. Chr.
Kulturbeginn in Babylon

Etwa 1400—600
Blüte Assyriens

559
Gründung des Perserreichs

330
Alexander d. Gr. erobert Persien

226—642 n. Chr.
Das Reich der Sasaniden)

622
Die Flucht Mohammeds. † 632

661—750
Reich der Omajjaden von Damaskus
Mischkunst

750—1258
Reich der Abassiden in Bagdad
Blüte der Kultur des Islam

11.—14. Jahrh.
Die Reiche der Seldschukken

1162—1227
Dschinghis Khan

1336—1405
Timur

1502—1736
Die Sefeviden-Dynastie in Persien

1587—1629 Schah Abbas d. Gr.

1525—1857
Die Mogulkaiser in Indien

1865
Die Russen in Turkestan

DER WESTEN (Zum Vergleich)

Um 4000 v. Chr.
Kulturbeginn in Ägypten

2800—2500
Die Pyramidenkultur in Ägypten

Um 1100
Beginn der hellenischen Kultur

500—449
Die Perserkriege

334—323
Alexander d. Gr. in Asien

30 v. Chr.—14 n. Chr.
Kaiser Augustus. Erscheinung Christi

98—117
Kaiser Trajan
Größte Ausdehnung des Imperiums im Orient

376
Einbruch der Hunnen
Beginn der Völkerwanderung

711
Sieg der Araber bei Xerez de la Frontera

732
Sieg Karl Martells bei Tours über die Araber

1096—1099
Erster Kreuzzug

1147—1149
Zweiter Kreuzzug

1241
Sieg der Mongolen bei Liegnitz

1271—1295
Reisen des Marco Polo

1453
Eroberung Konstantinopels durch die Türken

1498
Vasco da Gama entdeckt Indien

1604
Holländer in China. Delfter Fayence

1683
Die Türken vor Wien

1721
Montesquieu publiziert die Lettres persanes

1729—41
Japanisches Palais in Dresden

1819
Goethes West-östlicher Divan

NACHWORT

Dies Buch, das keine eigentliche Forschungsarbeit leisten, sondern in das Verständnis Asiens einführen will, wäre ohne die außerordentlich umfangreiche wissenschaftliche Asien-Literatur der letzten Jahrzehnte, vor allem ohne die Denkmäler-Publikationen des Ostens selbst unmöglich gewesen. Der Verfasser dankt auf diesem Wege allen, die die Arbeit gefördert haben. Vor allem wäre eine so instruktive Auswahl aus dem z. T. sehr seltenen Abbildungsmaterial ohne die Hilfe von Freunden und Forschern nicht möglich gewesen, denen allen ich hierdurch meinen Dank ausspreche. Besonders verpflichtet für Überlassung von Abbildungen sind Verlag und Autor den Herren Dr. William Cohn-Berlin, Dr. Kurt Glaser, Direktor der staatlichen Kunstbibliothek, Prof. Dr. Sarre sowie dem Museum für Völkerkunde.

Quellen der Abbildungen: Abb. 36, 37, 43, 45, 46 nach Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale. Paris 1909—1919. Abb. 48, 51, 79 nach Japanese Temples and their Treasures. Tokio 1910. Abb. 59—61 nach Toyei Shuko. Tokio 1910. Abb. 100 und 110 nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1910. Abb. 102, 103, 112—116, 120 nach Sarre und Martin, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst. München 1912. Abb. 29 nach A. Rea, Pallava Architecture. Madras 1909. Abb. 52, 53, 62—64, 67—72, 80—90 nach verschiedenen japanischen Zeitschriftenpublikationen. Abb. 1, 2, 5, 8, 9, 10, 12, 16, 17, 27, 50 nach Aufnahmen von Dr. Franz Stoedtner, Berlin. Abb. 98, 101, 104, 106, 107, 109 nach Aufnahmen des Verfassers.

Druckleitung und Einbandentwurf K. E. Mende, Berlin

S0-BFP-325